

LA ARQUITECTURA DE

LUIS MOYA BLANCO

13 ALT. DE 18.46 = 240

v. 23.40

v. 21.00

v. 18.60

v. 16.20

v. 13.80

v. 11.20

v. 9.00

v. 6.80

v. 4.20

v. 1.80

20.00

-0.60

321

1200

1521

Antón Capitel

moy



LUIS MOYA BLANCO (1904)

Arquitecto, se tituló por la Escuela de Madrid en 1927. Caracterizado su pensamiento por una posición *anti-moderna* y por la defensa del clasicismo y de la tradición española, tuvo la oportunidad de construir según sus ideas. Dejó tan interesantes muestras como el Museo de América, el Escolasticado de los Padres Marianistas en Carabanchel, la iglesia de San Agustín (todas ellas en Madrid), la iglesia parroquial de Torrelavega, la Universidad Laboral de Zamora y, sobre todo, la Universidad Laboral de Gijón, concebida como ciudad ideal del clasicismo español. Expertísimo constructor, publicó en 1947 el libro «Bóvedas tabicadas», habiendo publicado asimismo muy numerosos artículos técnicos, de ensayo, de historia y de crítica.

Practicante, a partir de 1955, de la arquitectura moderna, se deben a él edificios como la iglesia del Pilar en el barrio del Niño Jesús o el Colegio Mayor Chaminade. Autor de otras muchas obras, proyectos y dibujos que se recogen en el libro.

Fue catedrático de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la que desempeñó la Dirección de 1963 a 1966. Actualmente da clases de Estética e imparte cursos de Doctorado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

En 1953 ingresó como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gran pensador de la arquitectura al tiempo que gran arquitecto, como el libro refleja, construyó sus obras en la persecución de una intensa utopía, habiendo quedado velado su trabajo por las circunstancias políticas en que se produjo. Su carrera, iniciada al final de los años veinte, constituye una importante e insustituible pieza de la historia de la arquitectura española de nuestro siglo.

R. 51.073

N.D. 348709

N.C. 348712

LA ARQUITECTURA DE LUIS MOYA BLANCO

ANTON CAPITEL

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID	
E. T. S. ARQUITECTURA	
BIBLIOTECA	
Nº DE ENTRADA
Nº DOCUMENTO
Nº EJEMPLAR	72 MOY
SIGNATURA	CAP

moy

Compuesto
en fotocomposición
con tipos Photina y Univers
en los talleres de Fernández Ciudad, S.L.
Pasaje de la Fundación, 15

*

Fotomecánica:
Ferli

*

Impresión:
GREFOL, S.A.
Polígono II, La Fuensanta. Móstoles (Madrid)

*

Maqueta:
Roberto Turégano

*

ISBN: 84-85572-39-4
Depósito legal: M. 17.738-1982

INDICE

Prólogo, por José Rafael Moneo	7
Introducción	11
PRIMERA PARTE	
<i>El pensamiento arquitectónico de Luis Moya</i>	13
1. Bases filosóficas e ideológicas.	14
2. El verdadero clasicismo y la verdadera tradición	20
3. Crítica al «Estilo internacional»	26
4. El clasicismo de tradición española	32
El tipo.	34
La construcción.	39
El estilo	43
Notas	50
SEGUNDA PARTE	
<i>La obra arquitectónica de Luis Moya</i>	53
1. Los trabajos juveniles y el «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional». (1927-1938).	55
2. Hacia una academia española (1939-1945)	78
Casas abovedadas en Usera	85
El Escolasticado de Carabanchel.	90
3. La edificación de iglesias (1942-1971)	95
La capilla de Carabanchel	96
La iglesia de San Agustín	99
La inspiración tardo-romana	101
El proyecto	103
La fachada a la calle.	117
Capilla de la Universidad Laboral de Gijón.	126
Capilla de la Universidad Laboral de Zamora	129
Algunas iglesias construidas de 1956 a 1971	133
4. La ciudad ideal	143
La fundación de la Universidad Laboral	145
La ocasión única.	150
El manifiesto anti-moderno	152
El estilo	154
El conjunto como ciudad.	156
5. La «construcción» de la ciudad ideal	163
La Universidad Laboral de Zamora.	174
Notas	181
Epílogo: A este lado del paraíso	185
— Nota biográfica de Luis Moya Blanco.	195
Lista de proyectos y obras y referencias bibliográficas sobre los mismos	196
Bibliografía de textos escritos y de trabajos no proyectuales de Luis Moya Blanco.	199
Bibliografía sobre Luis Moya Blanco y su obra.	201

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA

La presente monografía sobre la arquitectura de Luis Moya Blanco fue realizada primeramente como tesis doctoral y leída en la Escuela de Madrid en octubre de 1979. Posteriormente fue modificada y completada al efecto de que la editara el Colegio Oficial de Arquitectos en la forma que hoy toma.

Al aparecer al público, debo hacer aquí memoria de mi padre que, coetáneo y admirador de Moya, me hizo parar la atención en su obra de tal modo que, mucho tiempo después de oídos sus elogios, me resultara muy atractiva la idea de examinarla.

Agradezco la ayuda y las observaciones de los colaboradores de don Luis, en Gijón y en otras ocasiones, a quienes debo su atención paciente. Me refiero especialmente a los arquitectos don Pedro Ramírez Alonso de la Puente, don Ramiro Moya Blanco y don José Díez Canteli, y al ilustre aparejador y abogado, recientemente desaparecido, don Manuel de las Casas Rementería.

Debo agradecer también la paciencia de mis amigos, a quienes aburrí durante un tiempo con el tema; especialmente a aquellos que se interesaron por escuchar algunos trozos del original. Fueron éstos, en primer lugar, Julia Alonso Martínez, y además, al menos, Cristóbal Bellver, Luis Burillo, Victoria Burillo, Pedro Miralles, Javier Ortega, Paco Partearroyo, Antonio Rivière, Gabriel Ruiz Cabrero, Carlos Sambricio y Javier Vellés. Tal vez alguno más que hoy no recuerdo.

Aprecio enormemente los comentarios de los profesores Fernández Alba, Bonet, Solá-Morales (I.) y Sambricio, que formaron parte del tribunal de tesis.

Me reconozco especialmente obligado con Rafael Moneo, que dirigió mi trabajo con gran paciencia y aprecio.

A Luis Moya y a su esposa, Concepción Pérez, mis disculpas por tanta molestia a lo largo de años.

Finalmente, debo agradecer al Colegio de Arquitectos de Madrid y a su Comisión de Cultura el interés por la publicación de esta monografía.

A todos ellos —y a los que, sin citarlos, se interesaron por ella— dedico esta obra.

EL AUTOR

PROLOGO

José Rafael Moneo

Nadie hace tan sólo unos años (cuando la obra de Luis Moya sufría el fuego de la crítica de quienes creían haber llegado, por fin, al paraíso que la modernidad había prometido) hubiera podido sospechar el ansioso interés, la impaciente curiosidad y, si se quiere, el inevitable desconcierto que la obra de Luis Moya hoy provoca: una nueva sensibilidad y una diversa actitud ante tantos aspectos de la vida, y por tanto de la arquitectura, han hecho posible el que Luis Moya se sienta reconfortado al ver la atención con que su obra se estudia, cuando ya pensaba que el inevitable giro de la rueda del tiempo había desplazado definitivamente aquel que él consideraba como suyo.

Pero la fortuna de Luis Moya es también la nuestra en cuanto que la nueva situación —o el nuevo modo de mirar si se quiere ser más preciso— ha permitido que podamos disfrutar de la aventura intelectual que su obra supone, al levantarse la losa de silencio que sobre ella pesaba y vernos libres del prejuicio que la reducía a ser mera ilustración, en el sentido más literal de la palabra, de un determinado momento histórico, llegando tal reducción al extremo de no poder formular sobre ella otro juicio que no fuese aquel que la consideraba inmediato reflejo de las circunstancias en las que se produjo.

Hoy la obra de Luis Moya, al menos para un cierto sector de la crítica, ha dejado de ser tan sólo la inmediata traducción arquitectónica de una ideología y ha cobrado una dimensión más personal, más íntima, quizá, cuando nos convertimos ante ella en espectadores de la tragedia que supone el intentar, en la segunda mitad del siglo XX, poner a prueba la validez de los principios de una arquitectura que se consideraba todavía como la heredera de la arquitectura

clásica, pero que, a pesar de la pretensión de todo clasicismo de estar por encima de las contingencias temporales, se batía ya en plena retirada. La grandeza de una arquitectura imposible que intenta la defensa en el terreno de lo estrictamente disciplinar se ha hecho evidente, y ahora, al desprendernos de lo circunstancial, la miramos con otros ojos, ojos que no excluyen el sobresalto, el que produce aquello que por menos conocido parece anómalo, y al que siempre acompaña, sin embargo, un difuso sentimiento en el que se entrecruzan simpatía y respeto.

Dejando a un lado la importancia que tiene el poner en relación este renovado interés por la obra de Luis Moya con las corrientes de fondo que han alterado las que, hasta no hace tanto tiempo, parecían tranquilas aguas de la arquitectura, ¿podrá alguno sorprenderse si hago al arquitecto Antón G. Capitel responsable de la indudable atracción que la obra de Moya hoy suscita?

Bastaría el recordar —y sin duda la bibliografía que acompaña al texto me libera de hacerlo— los numerosos escritos publicados por Antón G. Capitel que tienen como objeto la arquitectura española reciente y, de modo especial, los dedicados al estudio de la obra de Luis Moya, para justificar una pregunta a la que, a mi modo de ver, sólo cabe contestar con el reconocimiento que a Antón G. Capitel se le debe por su definitiva contribución a la comprensión de la olvidada y compleja arquitectura que con admirable dedicación, penetrante juicio crítico y abnegada devoción ha estudiado.

Para, a renglón seguido, poner de manifiesto que la elección por parte de Antón G. Capitel, de la obra de Luis Moya ni fue fruto del azar ni la motivó el bien intencionado deseo de llenar un «vacío historiográfico». Antón G. Capitel se entregó en cuerpo y alma al estudio de la obra de Luis Moya con la confianza, que da el instinto, de tener que dilucidar al examinarla todas aquellas cuestiones a las que no había dado respuesta en los agitados años que le tocó vivir en la escuela.

Cuestiones tales como la autonomía de la disciplina, la intemporalidad del lenguaje clásico, el sentido de la auténtica racionalidad, la continuidad de la historia, el papel de la

técnica, la relación entre obra e ideología, la construcción de la ciudad, etc., eran los temas que a Antón G. Capitel y a sus compañeros de generación interesaban. La intuición de Antón G. Capitel se ha demostrado certera pues, ¿qué mejor pretexto para discutir todas estas cuestiones que el enfrentarse, libre de los prejuicios que tenían sus mayores, con la obra de Luis Moya?

Consciente, sin embargo, de que su trabajo era un capítulo necesario para completar la historiografía del período en el que la obra de Luis Moya se produjo, Antón G. Capitel comenzó por reconstruir un catálogo, tarea no fácil dadas las características de la arquitectura que se examinaba, recogiendo un material desigual y disperso, en ocasiones inédito, que hoy puede ofrecer con la satisfacción de presentar la obra íntegra de un arquitecto, punto de partida que, si siempre es importante para la reflexión crítica, se hacía absolutamente necesario en el caso de la obra de Luis Moya, una vez que el enfoque metodológico adoptado por Antón G. Capitel iba a contemplar su carrera subrayando el carácter unitario de la misma y la continuidad de los principios en los que se apoyaba.

Así la obra de Luis Moya será, en manos de Antón G. Capitel, la aventura de un arquitecto que, manteniendo la fe en la arquitectura universal y eterna, que no tiene por qué alterarse con el paso del tiempo, se embarca en la ambiciosa, por solitaria, empresa de mostrarnos su actualidad y, convencido de que es la arquitectura que él defiende aquélla a la que corresponden los atributos que se otorgan a la razón, intenta desenmascarar a quienes tales atributos reclaman como exclusivos y propios, mostrando cómo se han invertido los términos y cuánto es a la arquitectura clásica, a la arquitectura de la que él se siente heredero, a la que tales atributos corresponden. La apasionada biografía arquitectónica que de Moya hace Antón G. Capitel se convertirá en la crónica de su carrera, lo que es tanto como decir en una crónica de las batallas que Moya como arquitecto entabla frente a quienes identifica como sus eternos adversarios: aquellos que con tanta arrogancia invocaban el nombre de la disciplina en vano, al querer hacer suyos aquellos atributos que no lo eran.

Si uno se deja llevar por los vericuetos de la obra de Moya conducido por quien tan bien la conoce como Antón G. Capitel, será testigo de estas desiguales batallas que, siempre en aras de mantener incólume lo que él pretende sea el corazón de la disciplina, Luis Moya ha librado y en las que, indistintamente, se ha servido tanto de la ayuda del más estricto pragmatismo (lo que permitirá calificar su obra de realista, dada la sabiduría que muestra en el empleo de las técnicas y en el uso de los materiales), como de los argumentos que le proporcionaban aquellas teorías arquitectónicas de corte idealista que tienen, indudablemente, su origen en Platón (al intentar llegar a una síntesis entre la iglesia de planta centrada y los esquemas basilicales, por ejemplo, o en su ansiosa búsqueda de la «ciudad ideal» en Gijón). Como San Agustín, a quien con tanta frecuencia invoca y a quien tuvo la dicha de dedicar una de sus más logradas obras, Moya oscila entre el más exacerbado realismo y el idealismo más desaforado, intentando, en un ambicioso e imposible propósito, el conciliar ambos en su arquitectura.

Se comprenderá, tras de este anticipo que aquí se hace de los temas de que el libro se ocupa, la necesidad que Antón G. Capitel tenía de abandonar el terreno de lo estrictamente circunstancial para pasar a aquél en el que la disciplina se considera en su más completa dimensión y que su texto tenga, así, tanto la condición de crónica escrita por un jugador próximo al protagonista de los hechos que desea que éstos se vean bajo la luz que los hace inteligibles, como el carácter de teórica disquisición crítica cargada de matices y apreciaciones personales.

Confío, pues, en que las hermosas y apasionadas páginas —¿biografía?, ¿autobiografía?, ¿teoría?, ¿historia?— que Antón G. Capitel nos ofrece, tras años de continuo trabajo, serán para quien las lea tan esclarecedoras como para mí lo han sido.

José Rafael Moneo.

INTRODUCCION

Para quien se propuso la realización del siguiente escrito, acometer el estudio del trabajo realizado por el arquitecto Luis Moya Blanco representaba, en primer lugar, el interés de comprender una obra que, afectada por una singular posición anti-moderna y por la dependencia y servidumbre del régimen dictatorial franquista, ofrecía, sin embargo, la evidencia de la profundidad y la intensidad de su empeño en la alta cualificación arquitectónica finalmente lograda.

Pero, además, la figura de su autor había quedado, en el interior de la cultura arquitectónica madrileña, rodeada de un «aura» equívoca —mitad mito, mitad anti-mito— que testimoniaba su ineludible influjo. Así, tanto la admiración hacia él como la imposibilidad de comprenderle, son aún hoy los rasgos con que, mayoritariamente, se contempla una figura nuevamente recordada y que parece exigir ser asimilada como parte ineludible —explicable— del propio pasado.

Pues Luis Moya Blanco no se limitó a ejercer la profesión de arquitecto, sino que al añadir las condiciones de investigador técnico e histórico, de profesor, y de polemista y crítico, llegó a personificar una definida actitud ante la arquitectura en la que la obra que produjo quedaba completada con la posición teórica y doctrinal desarrollada en sus memorias y en sus escritos. Así, en segundo lugar, el trabajo de Luis Moya Blanco ofrecía el interés de haber supuesto el inicio de una sistemática que, desde el plano teórico y desde el práctico, proponía el desarrollo de un clasicismo español contemporáneo.

Hacer una tal propuesta en la España de mediados del siglo XX no significa tan sólo la servidumbre y el apoyo al régimen dictatorial y a quienes lo sostenían. Pues llevaba, al menos por añadidura, una poderosa carga crítica contra los

que se tuvieron por incontestables ideales de la modernidad, cuyo interés puede ser hoy examinado sin equívocos, y lo que sería, en último extremo, la prueba de su condición explicable: aquélla capaz de hacernos olvidar antiguos esquematismos y prejuicios para erradicar así el ambiguo fantasma de su figura y situarla en su realidad de reflexión arquitectónica y de práctica empeñada. Y capaz también de contemplar el delirio de Moya —aquel que le llevará a creer en el clasicismo como la mejor arquitectura para la España del XX— más allá de un simple gesto reaccionario o, cuando más, anti-utópico. Esto es, como testimonio —ni menos lúcido ni más alucinado que muchos otros— de los traumas y los problemas de la arquitectura de nuestro reciente pasado al asumir los compromisos que decidió o debió aceptar. El examen de tal reflexión y de tal práctica en el interior de tan empeñado ideal es tanto el contenido como el objetivo concreto de este escrito; que sólo aspiraría a clarificar la figura y la arquitectura de Luis Moya al verla, ya no desde interpretaciones generales y exteriores al hecho de la producción arquitectónica, sino desde el propio interior de aquellas intenciones, ideas, e instrumentos, intelectuales y materiales, que la soportaron y concibieron.

Una tal intención permitirá así, al autor de este escrito, retirarse una vez cumplido su fin: exponer lo que, a su juicio, constituye la *aventura intelectual* de Luis Moya Blanco, pues la interpretación que a estas páginas seguirá debe entenderse como el esfuerzo por expresarla, en la sospecha de que ella misma será elocuente; y permitirá, a aquel que quiera, su propio juicio.

PRIMERA PARTE: EL PENSAMIENTO ARQUITECTONICO DE LUIS MOYA

La posición anti-moderna de Moya, cristalizada a partir de la guerra civil, supone tanto un entendimiento del trabajo de arquitectura como campo dependiente de una concepción del mundo —de una ideología, en fin—, como la paulatina consolidación de un pensamiento teórico cuya deuda con la ideología no es menos acusada.

La obra que fundamentalmente examinaremos —la que responde con evidencia a la concepción anti-moderna— es la que queda comprendida entre el «Sueño arquitectónico para una exaltación Nacional» (1937-38)¹ y la Universidad Laboral de Gijón (1946-1957), límites que coinciden, incluso el segundo, con hitos o charnelas históricos bastante precisos. La teoría es una doble consecuencia de la obra: se produce principalmente como reflexión sobre el propio trabajo, aumentando y consolidándose a medida que la mayor experiencia propicia la riqueza de la reflexión, pero también la insistencia y la relativa abundancia de los escritos en que se vierten sus principios teóricos va siendo mayor según el consenso, que en el comienzo de los años cuarenta creyó alcanzar, se diluye y esfuma con el paso del tiempo.

Arquitectura y pensamiento fueron, pues, en Moya, dos caras diferentes y extraordinariamente trabadas de un mismo plano —el trabajo de proyectar—, cuya coherencia convendrá, en todo caso, examinar más adelante. Y si bien la ideología, la concepción del mundo, era la fuente más

alta desde donde se iluminaba la arquitectura, no siempre podremos concluir que su trabajo, por causa de la dependencia de tales presupuestos, sea anti-científico, anulándose su valor al rechazar éstos. Por el contrario, arquitectura y pensamiento suponen una contribución nada desdeñable al oficio de construir y a la reflexión sobre la disciplina, dando incluso lugar a la iluminación y al enriquecimiento de temas cuya discusión sigue siendo recurrente en el interior de nuestra cultura. Examinar tal contribución, comprobando cuánto un trabajo concebido con una consciente dependencia ideológica adquiere, al margen de ella, una validez más universal, es uno de los intereses del tema.

Porque tal independencia, tal valor, busca alcanzarse mediante la coherencia que su trabajo persigue, intentando que todos los órdenes de valores, todos los puntos de vista que para la arquitectura le parecen pertinentes, confirmen, en su acumulación y coincidencia, el acierto en la elección de un modo premeditado de entender las cosas. El empirismo y los rasgos de heterodoxia evidentes en su obra serán los precios a pagar por conseguir que la verdad —la arquitectura— esté del lado de una actitud que reconoce su origen en el clasicismo. Obligada a ensanchar sus brazos, a rectificar y discutir sus bases, a cobijar nuevos instrumentos capaces de garantizar la continuidad del estilo y su competencia frente a lo moder-

no, la «ortodoxia» de lo clásico desaparecerá o quedará rota.

Luis Moya no será así el más adecuado ejemplo para medir a su través la oportunidad de pervivencia —y la razón— de un entendimiento clásico de la arquitectura. Si no como paradigma, sí será útil, sin embargo, para discutir sobre tal oportunidad; para comprender, en contraste con otro punto de vista, la arquitectura moderna. Para tener la ocasión de opinar sobre cuánto era acertado el empeño en demostrar que en la arquitectura antigua —en el clasicismo y en la tradición occidental— se encontraban ya las bases, los principios de la disciplina, y que aún hoy —sin perder la razón— deben seguir empleándose.

Sirva este preámbulo para pasar a examinar su pensamiento, cuyo carácter sintético dificulta la exposición ordenada que se pretende hacer. Fue vertido en un conjunto de trabajos²: artículos, conferencias, memorias..., casi todos ellos de pequeña extensión. Como se ha dicho, a medida que pierde el aparente consenso de los primeros años y que desarrolla su obra, escribe con más frecuencia, su crítica a la arquitectura moderna es más mordaz, su postura insinúa más lo apocalíptico. Podemos, no obstante, y debido a su coherencia, considerarlos como unidad de pensamiento que, por producirse fundamentalmente a partir de la reflexión sobre su propio trabajo, se realiza con posterioridad a él. El núcleo fundamental abarca el período de 1946 (fecha en la que está trabajando en el proyecto de San Agustín y en que aparece «La arquitectura cortés»³ hasta 1957, año en el que la interrupción de la obra de La Laboral de Gijón y el rechazo de sus compañeros⁴ generan el abandono de una actitud que dará paso a dos distintos elementos de transición: la casa de viviendas en Pedro de Valdivia, 8⁵, y la iglesia parroquial en Torrelavega⁶.

No existen escritos —que no sean técnicos o de investigación histórico-arqueológica— anteriores a 1939. Hay muchos otros posteriores al año 57 que, por muchas razones, no tiene sentido considerar incluidos en su argumentación fundamental, pudiendo ser útiles, en todo caso, para matizarlo. Y tal vez para comprobar cuáles eran, en el obligado abandono práctico de sus convicciones clasicistas, los principios de la arquitectura que consideraba intactos.

1. BASES FILOSOFICAS E IDEOLOGICAS

La civilización occidental como mejor expresión terrena de la idea cristiana del mundo, es la premisa básica sobre la que Moya funda su propio entendimiento de éste y su visión personal de la historia. La civilización de la Antigüedad clásica, la filosofía griega, será el mundo profano que los padres de la Iglesia y —sobre todo— San Agustín, santificarán y convertirán en Cristianismo: en filosofía verdadera, Idea de Dios.

Así, de acuerdo con el platonismo, creará que sólo es posible y legítimo comprender la arquitectura como la configuración armónica de la concepción cristiana del mundo, como conformación terrena del orden ideal que, por mano de Dios, subyace en la creación. Deberá, pues, ser la Idea la que, por medio de la materia, construya la forma, de obligada y sublime dignidad por ser símbolo y expresión de la condición divina de aquélla, paralelamente al máximo sacramento —la eucaristía, y a todo el dogma católico— en el que la conjunción de materia y forma deviene, por disposición divina, Idea, Verbo: Dios mismo.

La arquitectura como obra del hombre será, según el plan divino, continuación de la creación,

contribución humana a la perfección que él mismo y el mundo, su marco, deben aspirar.

Tan iluminado empeño no es sólo fruto de una interpretación neo-platónica, sino también de la reflexión que concluía en el convencimiento profundo de que toda arquitectura es fiel reflejo, representación visible, del orden de ideas en el que se inscribe, del mundo que la hace posible⁷. Con ello su obligación y su gozo consistió en servir como arquitecto la idea verdadera del mundo, la única que entiende como ideología legítima. Y toda razón estará ineludiblemente de su parte, como por tantos medios buscará comprobar, pues —como los teólogos tomistas querían— la razón está sólo del lado de la Idea, del lado de la Verdad revelada.

A Luis Moya, pues, el hecho de nacer al comienzo del siglo XX no le impedirá amar y valorar el pasado, ser en realidad —al menos a partir de un cierto momento— un hombre del orden antiguo. La ruptura definitiva de este orden y la cristalización de otro nuevo no contará con él si no es para ser su duro crítico, intentando provocar el anhelo de lo perdido o, al menos, la corrección de lo nuevo. La guerra civil y el triunfo del régimen franquista será el espejismo en que se empeñará en ver, en su propio país, la restauración del orden auténtico, al que se pueden añadir las virtudes reales del progreso guiadas por la idea de continuar la creación, de alcanzar el ideal. Es entonces cuando encuentra una situación social, un mundo, desde el que la arquitectura adquiere un sentido que en su juventud no tuvo, iniciando el trabajo en persecución de la coherencia que antes —indeciso entre la formación académica y la persuasión de la arquitectura moderna— le faltaba.

Pero si la filosofía griega era el principio de una línea que, cristianizada, proseguía con San Agustín y con la escolástica, culminando en Trento, la

coherencia entre idea del mundo e idea de arquitectura exigía continuar la manera clásica: aquella forma de edificar que, nacida en Grecia y ampliada en Roma, acabó siendo la imagen de la civilización cristiana —de la ideología y de la historia de Europa—, culminando también en el Renacimiento o, mejor aún, en la arquitectura de la Contrarreforma.

Las bases de un pensamiento católico idealista llegan de este modo a alcanzar una congruencia bastante notable con la explicación más superestructural que se ofreció del franquismo desde su propio interior. La España de posguerra aparecerá ante Moya como la posibilidad de confirmación de las famosas palabras de Menéndez y Pelayo en el comienzo de «los Heterodoxos». Si no Espada de Roma, sí Luz de Trento puede, para Moya, volver a ser España, rectificando para ejemplo del mundo el auténtico camino tantas veces roto —la Reforma, la Revolución francesa, la rusa...— y, tantas veces también milagrosamente salvado. También, por ello, debía ser España ejemplo en lo arquitectónico, incluso rectificando una tradición clásica a su juicio errónea, como luego veremos.

Así pues, si Pugin creyó ver en el gótico la arquitectura sagrada —la arquitectura misma—, Moya, como un nuevo Villalpando, se empeñará en mostrarnos que la verdad de la arquitectura está del lado de la manera clásica, considerando que son inútiles las pretensiones de la arquitectura moderna, pues no sólo la razón está siempre del lado de la verdad revelada, sino que la razón pura, lejos de ser garantía, se convierte en espejismo para un mundo que ha perdido el auténtico sentido de las cosas.

El clasicismo será presentado por Moya como la arquitectura capaz de hacer coincidir en sí la más digna representación de los valores y el mayor éxito en la adecuación a su fin útil, como no puede ser menos al tratarse de la verdadera

arquitectura. Y el estilo será, pues, para él, tanto la respuesta a una filosofía que en el lenguaje arquitectónico hace visible su significación como un completo instrumento para proyectar. La creencia de que el clasicismo es precisamente el estilo capaz de cumplir el conjunto de valores y necesidades que a la arquitectura cabe exigir, es la base de su discurso. Al tiempo, sostendrá complementariamente que toda idea de arquitectura, todo estilo, nacido de una ilegítima idea del mundo fracasa por completo desde la estética hasta la adecuación, siendo ésta la acusación principal contra lo moderno que su argumentación (en un discurso que tiene la doble cara de las palabras y las obras) intentará demostrar, arrebatando la legitimidad exclusiva que aquél pretendió apropiarse.

De este modo, todo su trabajo quedará presidido por la consideración de la tradición clásica y antigua como garantía de autoridad, ya que, en contra de lo que pretendía la tradición dieciochesca que los arquitectos modernos aceptaban, la consideración aislada de la razón —entendida en el interior de una idea cartesiana del mundo que Moya cree aún vigente en la base del pensamiento del hombre contemporáneo— no bastaba ni para el hombre ni para la arquitectura.

La tradición clásica era, pues, la garantía de autoridad que proponía, pues la sola razón no era suficiente. Pero la idea de autoridad es en Moya crucial y compleja. En primer lugar, *la autoridad la detenta la tradición*, pues ésta supone en definitiva la única garantía de «transmisión de una herencia» de gran riqueza, «que exige seguir trabajando en ella» y que no puede interpretarse «como almacén de formas para ser copiadas»⁸, ofreciendo la seguridad en el acierto contra las pretensiones y los abusos de la razón abstracta.

Este concepto dorsiano de tradición es presentado como alternativa a la razón aislada debido a la falta de sentido histórico y vital que cree propia de la mentalidad «mecanicista» del hombre moderno que le vicia el sano uso de la razón. Y hablar de «la falta de sentido histórico del hombre moderno» sólo significa que Moya entiende, como único legítimo, un sentido teleológico de la historia, una trascendencia de destino y aspiraciones que, al ser abandonada por aquélla, hace que para él parezca sacarla de su cauce, apartarla de su propia naturaleza.

Considera así que la edad contemporánea no es precisamente adecuada para el enriquecimiento de la creación arquitectónica, sino para el avance y la invención técnica, proponiendo la arquitectura antigua como sistema capaz de conseguir la calidad, asimilando y controlando los avances técnicos precisos. El empleo de la razón pura, el empeño en partir de cero, es, pues, un absurdo anti-historicismo que elude sin sentido la rica acumulación de experiencias sobre el vivir y el construir que la tradición supone y que constituye para él la única guía segura, la autoridad científica máxima. La prosecución de tan rico tronco en la atenta observación de la arquitectura antigua condensa su idea de autoridad y, en definitiva, pensamiento y método.

Pero la fuerza del origen, la idea de autoridad tan claramente expuesta por Rykwert⁹, alcanza también el modo de pensar de Moya. *Antigüedad* será ya para él sinónimo de autoridad, por considerar cuanto puede seguir siendo el modelo aquella arquitectura del origen de la humanidad, aquella casa «justa en cuanto primera». Por ello el modelo de origen de su civilización —la Antigüedad clásica— será valorado también admitiendo la bondad de lo primero, y del análisis profundo —casi podríamos decir, de la exégesis— sobre éste saldrá buena parte de su razonamiento. Bien

entendido que no sólo en aquello que tiene de obvio, de adecuada solución, sino también en lo que supone de autoridad pura: de definición de unos principios de la disciplina extraídos de la comprensión original, primitiva, del vivir y el construir por parte del hombre.

Aunque, como es natural, Moya reconoce la autoridad de la Antigüedad clásica no tanto por su condición de origen cuanto por la naturaleza sagrada de éste: el nacimiento de la arquitectura clásica para los templos dedicados a los dioses explica, a pesar del paganismo, la dignidad de sus formas, ya que en ellas hasta el lenguaje empleado —los órdenes— era una representación divina, las columnas se identificaban incluso con el mismo dios. No es, pues, extraña su atención —entre la ironía y la complicidad— a la investigación de Sigüenza y Villalpando¹⁰ sobre la reconstrucción ideal del Templo de Jerusalén desde la visión del profeta Ezequiel, en la que, después de resolver la disposición general y sus dimensiones, se concluye que la arquitectura —esto es, el lenguaje— al ser necesariamente la verdadera, por estar inspirada por Dios, debía obligadamente ser la clásica.

Y más aún cuando tal investigación fue realizada para iluminar la concepción del monasterio de El Escorial, el edificio construido por Felipe II para conmemorar su victoria sobre los herejes, pretendiéndola ciudadela sagrada, ciudad de Dios en la tierra, lo que venía a justificar tal empresa.

Pero la tradición clásica y antigua es aún proclamada como autoridad por reconocer en ella la adecuación y la expresión de una forma de vida que se identifica con un entendimiento de lo arquitectónico y de lo estético que la arquitectura moderna busca desterrar. El modelo del comportamiento cristiano se verá, pues, congruente con una arquitectura basada en los principios de jerarquía y sencillez, de moderación y de equili-

brio como perfección expresiva, de predominio de lo visual sobre cualquier otro sentido... A la arquitectura, tanto a sus componentes aparentiales como a sus principios, se les asigna un significado, pareciendo admitirse la congruencia entre arquitectura y vida: la naturaleza del estilo como expresión de un «*estilo de vida*». Estilo de vida que es para Moya sólo uno, el propio de su fe. Las formas clásicas son la representación histórica de ese ideal de vida que logra que los planos ético y estético se confundan en uno, que lo bello no sea más que el rostro de lo bueno. Y en esta ambición de identificar lo ético y lo estético coincide con el pensamiento más extendido de lo moderno; ambas arquitecturas se entenderán a sí mismas como arquitecturas únicas, verdaderas. Como en dos religiones distintas, la absoluta oposición se manifiesta en un plano común, el ético, plano que en definitiva hace congruente la polémica misma.

Autoridad de la tradición clásica, por tanto, como cúmulo de experiencia; de la antigüedad como principio; del clasicismo como arquitectura sagrada, como expresión y adecuación a una forma de vida, como garantía estética. No es el caso cuál es la primera —en el tiempo o en la importancia—: sólo interesa su acumulación para comprender cuanto la coherencia de distintos puntos de vista era lo buscado.

Pero éste es el momento de apuntar cuánto una educación racionalista, científica, apoyaba también el clasicismo como arquitectura racional, si bien la razón no era un arma adecuada, al menos en el plano verbal, por la confusa competencia que creaba con las argumentaciones propias de la arquitectura moderna, con lo que —para sí mismo y para los demás— fue necesario apuntalar con tradición, autoridad y revelación lo que, en un principio, no habría necesitado defensa alguna. Si el clasicismo fue siempre la arquitectura de la mejor historia de Europa era porque se identifica-

ba con la razón, con la lógica, con la verdad, en suma. Y si el siglo XIX fue para Moya la profunda y definitiva crisis del gran tronco histórico —esto es, cuando, a causa de las ideas de la «*edad de la razón*», habría perdido su trascendente sentido el devenir de los tiempos— era preciso salir ahora al paso a lo moderno que, en nombre de una, ya más que probada, dudosa razón, podía impedir la restauración de lo auténtico.

Así, si Moya ha podido parecer, al calor de lo dicho, un personaje alucinado es preciso observar que su arquitectura fue siempre fruto del análisis y de la reflexión, manteniéndose lejana de instrumentos irracionales que, como la sensibilidad, la inspiración, el gusto, etc., fueron propios de un modo de entender la «personalidad artística», heredado del romanticismo, que tan frecuentemente ha intervenido en la arquitectura contemporánea.

La interpretación del clasicismo como arquitectura de la verdad revelada debe entenderse, pues, complementariamente al reconocimiento independiente del estilo como hecho racional.

Pero si este reconocimiento se había considerado unido con mucha frecuencia al nacimiento mismo de la manera clásica, no fue la primera una idea tan extendida. Al margen de la interpretación de Sigüenza y Villalpando, la idea de un soporte ético —y no sólo teológico— como garantía de la arquitectura es relativamente reciente dentro de nuestra cultura, y fue enunciada, como es lógico, para invalidar un estilo que se creía degradado. Su enunciación más clara se remonta tan sólo a Pugin¹¹, alcanzando ambos personajes —Pugin y Moya— una coincidencia fundamental: la idéntica ambición de configurar la arquitectura verdadera en cuanto nacida de la que ambos entienden como verdadera ideología, la religión

católica, y en la que el recurso a la historia es la respuesta.

Tal vez merezca la pena detenerse unos momentos en esta coincidencia que presenta, sin embargo, una final disparidad: Pugin y Moya, católicos, entienden que arquitectura es verdad revelada; pero mientras Pugin verá en el gótico la arquitectura verdadera, sagrada, Moya, en cambio, creerá que la verdad de la arquitectura sólo está del lado de la tradición clásica. En ambos, pues, la pretensión de universalidad que los invade —aquella condición de verdad revelada que detenta lo propio y que excluye, sea cual fuere, cualquier otra arquitectura— está basada, sin embargo, en una doble circunstancia: en la sensibilidad propia de la época y en el lugar donde, no exclusivamente, dio sus frutos tal sensibilidad.

En efecto, Pugin se inscribe en el interés despertado por restaurar el gótico entre los arquitectos europeos del siglo pasado y, en el volver a aquella arquitectura verdadera quería ofrecer la expresión de la regeneración moral, cristiana, que para él necesitaba la sociedad inglesa. Poco preocupado porque tal sociedad era anglicana y no católica, ofrecía el gótico —el estilo sagrado, verdadero— como aquella arquitectura que debía ser la propia de la nación inglesa, volviendo a sus antiguas tradiciones éticas y estéticas.

Moya se inscribe, a su vez, en el interés que, de nuevo, tendrá el clasicismo para la cultura de nuestro siglo, arrastrando también la ya vieja bandera de promocionar un estilo genuinamente español capaz de acompañar y representar a una necesaria regeneración nacional. La tradición clásica española será ahora el ideal a restaurar, pues en él quiere verse encarnada la arquitectura verdadera.

Ambos, pues, querrán que aquellas arquitecturas que entienden más propias de su nación lleguen a identificarse con la verdad revelada, con

la religión católica, que, al contrario que los estilos que predicán y que el tiempo y el lugar donde lo hacen, coincide para los dos. Pero cuando Pugin elige el gótico como arquitectura sagrada admite, de hecho, dos cosas distintas: por un lado, la exaltación de los principios arquitectónicos y estéticos del estilo que se ven unidos a principios morales; por otro, la estimación de un estilo que, a pesar de tener una larga tradición cristiana, se encontraba más unido al *espiritualismo* acusado que significó la reforma protestante, matiz que a Pugin parece ocultársele por la fuerza de su nacionalidad inglesa y de los propios intereses arquitectónicos de su época.

En Moya, por el contrario, la condición católica, contrarreformista, obra a favor de la coherencia entre verdad revelada y tradición nacional. La arquitectura misma supone una respuesta católica: en contra del espiritualismo gótico, el clasicismo puede representar la fundamental importancia que adquiere la materia en el dogma romano; pues el católico —y así la arquitectura—, lejos de aspirar a una pura espiritualidad, ambiciona la conversión en sagrado, en divino, de su propio ser completo, de su materia, por tanto. Moya vuelve a acercarse a Pugin, sin embargo, cuando algunos principios o reglas a los que reconoce connotaciones éticas —o, si se quiere, capacidad de volver *sagrada*, mediante la forma, la materia— parecen, a pesar de todo, hacerle volver los ojos hacia los intereses arquitectónicos del XIX, tradición que pesa sobre él acercándole en ocasiones a una interpretación goticista del clasicismo.

El pensamiento de ambos arquitectos quedará en definitiva unido por la identificación común entre arquitectura y verdad revelada y por la consecuencia de que sólo sobre un firme soporte ético, cristiano, podía fundarse la buena arquitectura.

Pero si Pugin legó tal idea a la arquitectura

moderna que la recogería, como es natural, independientemente del catolicismo, ahora será Moya el que examine la arquitectura moderna para discutirle, en primer lugar, su base ética, intentando demostrar como el fracaso de esta base explica el fracaso completo de la nueva arquitectura. O —si se quiere una definición más literal de su trayectoria— el fracaso que desde las razones disciplinares cree percibir en la arquitectura moderna quedará explicado al comprender la idea del mundo que representa, por lo que es necesario rectificar esta idea para obtener desde su verdad los principios auténticos, la arquitectura.

La arquitectura de Moya manejaba, pues, una idea que, desde personas como Pugin, quedó recogida en el discurso que tenemos por más propio del movimiento moderno. A despecho de todo lo que los separa, el pensamiento de Moya y el moderno van a coincidir en encontrar para la arquitectura esta dependencia ética, en interpretarla en definitiva como una disciplina dependiente, como un arte de servicio. Por ello la opción que Moya pretende ofrecer frente a lo moderno no se establece en realidad desde la discusión de las hipótesis primeras, sino desde su aceptación. O, con otras palabras, que lo que Moya pida a lo moderno —al estilo internacional— y tantas veces no encuentre, será la coherencia con sus propios principios intelectuales o ideológicos.

Aceptada entonces la idea contemporánea del soporte ético para la arquitectura, poco esfuerzo le costará concluir que no es precisamente la idea cristiana del mundo la que el estilo internacional sigue. Pero si en el concepto de tradición se servía del apoyo de D'Ors para explicar la línea legítima que lo moderno despreciaba, será ahora Ortega el que le ofrezca argumentos para explicar como, frente a la arquitectura antigua como expresión

del «*hombre completo*», la moderna sirve y expresa al hombre entendido como anónimo componente de una masa. Así, el sistema arquitectónico que jerárquica y sutilmente ordenaba las partes y los elementos de la obra como reflejo de un orden «*orgánico*» por el que piensa que toda la creación se rige, viene sustituido por otro uniforme y abstracto como representación de un igualitarismo sólo conseguido en la «*mutilación mecanicista*» del «*hombre completo de otros tiempos*»¹². Será, pues, el reconocimiento mismo del estilo moderno lo que permite a Moya identificar, adivinar, los principios éticos y filosóficos en que se basa para él. La creencia en el paralelismo entre estilo arquitectónico y estilo de vida (la arquitectura es «*como un vestido para la sociedad y para el hombre*»)¹³, le consiente una lectura simbólica capaz de juzgar el estilo a la medida del tipo de entendimiento del hombre que sirve y representa.

El triunfo de la *masa* será para Moya, como para Ortega, una pérdida de valor en la concepción del hombre que, fuera de la guía hacia los valores auténticos que proporciona una sociedad jerárquica dirigida por sus verdaderos conductores, propone en su triunfo valores degradados, cosificados, animales. El «*hombre completo*» queda en la época moderna reducido a individuo de la masa, y así una arquitectura concebida para tal condición le cobijará; repetición, igualdad, abstracción, lenguaje ajeno al hombre y desplazamiento del antropocentrismo y antropomorfismo..., serán para él las connotaciones obvias. Más claros le resultarán todavía los que ve como principios de la nueva manera: ideologías de funcionalismo mecanicista que pretende resolver las actividades humanas como si del comportamiento de piezas mecánicas o de ganado se tratara; sustitución de la artesanía por la industria convirtiendo al trabajador en engranaje industrial, en «*participante pasivo de una obra anónima*», cambiando su rica condición de

artesano por la de proletario; utilización del sistema de medida abstracto, frente a los antiguos en función del hombre y de la naturaleza; eliminación del lenguaje y de las proporciones clásicas, referidas al hombre y a sus valores, en favor de un sistema referido a la industria y a la máquina; empleo de una ideología arquitectónica que subvierte los valores de representación y ordenación orgánica propios de la ciudad antigua para proponer un entorno inorgánico y sin atributos, como la sociedad que lo propicia...; tales algunas razones de la insistente lectura que hace Moya para descender luego a lo más propiamente disciplinar, como veremos.

Si para explicarlo e interpretarlo es preciso convertir ahora su discurso en más analítico y ordenado, su exposición original fue sintética, de tal modo que ideología y disciplina, teoría y práctica, visión general y apreciación particular —y hasta vida y obra— buscaban alcanzar una coherencia siempre perseguida como ideal primero.

2. EL VERDADERO CLASICISMO Y LA VERDADERA TRADICION

La ambición de detentar la ortodoxia clasicista —la arquitectura verdadera— tropezaba con diferentes problemas. En primer lugar, superar la crisis que había quedado identificada en el siglo XVIII, origen de una tradición clásica que Moya juzga errónea, buscando, al ponerla entre paréntesis, valorar como legítima la tradición española. En segundo, mantener un difícil equilibrio entre la necesidad de ensanchar el concepto de clasicismo con el fin de capacitarlo para resolver los problemas contemporáneos y las fisuras que los nuevos ingredientes podían llegar a abrir en tal concep-

to que, como básico, era de permanencia obligada.

Para el gran tronco tradicional se reivindicaba, pues, la pertenencia por acumulación de diferentes períodos de la historia, entre los que ocupan el primer lugar la Grecia ática, el helenismo y Roma, como origen y primer desarrollo básico de unos principios y de un lenguaje, sin que en ningún momento parezca darse importancia al hecho de que Grecia y Roma, más allá del lenguaje, representen en tantos aspectos arquitecturas opuestas. La Edad Media se encerrará en un oscuro paréntesis —justificado por el cambio lingüístico— sin perjuicio de recuperar algunos episodios bizantinos, el arte paleocristiano, el prerrománico asturiano, y la idea de entender la construcción como principio esencial de la arquitectura según un concepto de coherencia del que pueden ser paradigma algunos ejemplos de la arquitectura medieval. Renacimiento, manierismo y barroco son, como es natural, incluidos, si bien la arquitectura contrarreformista española, emblematizada por El Escorial y desarrollada fundamentalmente en edificios coloniales americanos, constituirá la línea que «sin haber pasado por la sensualidad del renacimiento»¹⁴, se consideraba más capaz de definir una tradición clásica española como modelo fundamental a seguir, en sus principios, y a desarrollar. No será ajena a tal deseo la ambición —compartida, al menos en teoría, por muchos arquitectos de los años cuarenta— de configurar una arquitectura nacional como opción directa —incluso simbólica, pero no sólo— al «estilo internacional».

Paralelamente se establece un apartado de exclusiones desde la ortodoxia de lo que se pretende verdadero clasicismo y verdadera tradición. La arquitectura de la ilustración será así atentamente

examinada y tajantemente excluida por lo que veremos, sin que deje de aceptarse una silenciosa y, por otra parte inevitable, influencia de Piranesi, y a pesar de utilizar —o ensayar— algunos principios o recursos estilísticos propios del XVIII.

También se excluyen aquellas contribuciones contemporáneas cuya cercanía ideológica a la España de los cuarenta podría llevar a entender como lógica la proximidad arquitectónica: las simplificaciones clasicistas realizadas bajo los regímenes de Hitler y de Mussolini, juzgadas por Moya como falsas arquitecturas clásicas.

Pero la principal exclusión fue reservada para un tronco tradicional europeo y contemporáneo: el academicismo francés hijo de la ilustración, o más concretamente, el estilo «Beaux-Arts», tan elocuentemente representado en los proyectos para los «Grand prix de Rome»¹⁵. Moya lo concreta, primeramente, en el «Pompier», o *estilo 1900*, refiriéndose, sin embargo, a la completa tradición académica francesa y a sus secuelas o imitaciones en España, más confusas y formalistas, recogiendo de unas y otras versiones o episodios aquellas críticas que le permiten una argumentación más sólida.

Con el nombre de «tradicionalistas» (en un intencionado desprecio de la terminación *-ismo*) condensará embleáticamente lo anterior, a lo que une cualquier formalismo basado en estilos antiguos. Pocos argumentos le bastarán para desarticular la falsedad de la intepretación tradicional de éstos últimos, recogiénolos como caricatura del academicismo *beaux-artiano* y reservando a éste el ataque frontal debido a la extensión e influencia que alcanzó el estilo y al cierto consenso a interpretarla como la tradición clásica auténtica, como clasicismo genuino. Pues aceptar tal cosa suponía admitir para el clasicismo la decadencia de la academia, con lo que era preciso batir este enemigo y lograr al tiempo, por medio de su

crítica, definir lo propio, considerado lejos de cualquier decadencia.

Así, entendimiento neoplatónico no querrá decir en Moya utilización obligada de criterios compositivos rígidos, basados en esquemas ideales y en la sublimación de la geometría abstracta y homogénea —primaria— de los que la Villa Rotonda o la Farnese en Caprarola pueden ser emblema. La tendencia general a identificar el *beaux-artianismo* como la arquitectura soportada por los principios del clasicismo está basada, para Moya, en el simple error de entender estos recursos compositivos como esenciales al antiguo estilo. Para él, nada tendrán que ver con los principios clásicos cosas tales como el empleo de ejes principales y secundarios protagonistas de la obligada disposición simétrica, o la homogeneidad y abstracta repetición del tratamiento de espacios y elementos en partes distintas. La conversión en principios básicos de tales recursos le parece testigo elocuente de la errónea base del estilo francés, que se plantea indiferente, autónomo, ante las condiciones particulares propias de cada edificio, como la cultura en que se inscribe, el lugar preciso, la construcción, el uso... Condiciones todas ellas olvidadas desde un principio: desde aquel día en que triunfan los esquemas de Durand, marginando definitivamente la tradición antigua e inaugurando una nueva; aquélla que pretende entender la arquitectura como una ordenación geométrica abstracta indiferente a la *naturaleza de lo real*, y que Moya creará ver, también, como soporte firme de la arquitectura moderna.

Si lo clásico debía ser orden, equilibrio, lógica y, también, énfasis expresivo, no necesariamente debía pasar por los recursos compositivos antes dichos, cuya aparente lógica es responsable de una autonomía arquitectónica que Moya no quiere admitir. En el manierismo italiano —en Villa Rotonda, concretamente— identifica ya una pri-

mera fisura en la tradición clásica que abrirá definitivamente la arquitectura ilustrada, rompiendo el antiguo orden, y siendo Durand el que la ensanche, sistematizándola y convirtiéndola en instrumento absolutamente abstracto, independiente. Es éste el que ve como origen de la tradición posterior y, en el límite, de la arquitectura moderna, del *estilo internacional*.

Con ello piensa que quedó abierto en la arquitectura occidental el período decadente del eclecticismismo y de la academia francesa, pasando a examinar ésta, como dijimos, por tratarse —como el estilo internacional— de un sistema normativo —académico— que considera equivocado. El examen será ocasión para valorar, por el contrario, la tradición española, que no habiendo sido contaminada por aquel desvío pagó, sin embargo, un duro precio: la inexistencia de un academicismo español, esto es de un sistema normativo y trasmisible capaz de garantizar la pureza de los principios y la riqueza de los recursos, y que ahora Moya, aunque no lo confiese, intenta fundar.

Una posible explicación del «desvío histórico» del clasicismo es insinuada por el propio Moya¹⁶. Según él, las disposiciones edificatorias esquemáticas basadas en la simetría y en la geometría purista son propias de las civilizaciones orientales, pues tales figuras tenían para ellas propiedades mágicas y de protección contra el mal, utilizándose por ello como base del trazado de templos y palacios, lo que generó una fuerte tradición. De este modo, cuando Sigüenza y Villalpando realizan la investigación que les encarga Felipe II sobre el templo de Salomón, no acuden a los dificultosos textos bíblicos de la época, sino a la visión del profeta Ezequiel que no describía el templo real, sino otro ideal, recibido por divina inspiración, y haciéndolo de modo muy preciso y con medidas. Lógicamente —piensa Moya— la visión de Eze-

quiel tenía que estar basada en una organización del edificio propia de su tiempo y su cultura que ante el profeta aparecería como lógica, coincidiendo así la planta de la reconstrucción ideal de Villalpando con el trazado propio de palacios orientales, como demuestra el parecido que presenta con los encontrados por los arqueólogos, por ejemplo, en Siria.

Según esta reconstrucción se realizó más tarde El Escorial que, efectivamente, dispone su conocida planta en parrilla según la geometría elemental citada. Con ello, tanto el libro de Villalpando como el que rápidamente se editó con el proyecto de El Escorial, libro muy difundido en Europa, vendrían a unirse a algunos componentes propios del renacimiento, originando la introducción en el clasicismo —contraria a la antigüedad clásica— de tales geometrías ideales como pretendida parte de la esencia misma del estilo.

(No debe extrañar esta «culpabilidad» adjudicada al edificio escurialense por haber contribuido a la confusión y al error en la manera clásica occidental. Ello no puede borrar el edificio ante los ojos de Moya como la pieza excepcional, emblemática, de la tradición española. Pues como ocurre con el Partenón, El Escorial lleva en su condición perfecta, en su elocuente simplicidad, no tanto la exigencia de un modelo a copiar cuanto una gran lección a proseguir. La arquitectura occidental europea habría interpretado mal la lección escurialense valorando por encima de su valiosa contribución —la ocupación de una gran masa edificada mediante la agregación sistemática de edificios o tipos en torno a un patio— la instrumental y simbólica condición de trazado geométrico simple e ideal mediante la que se lograba.)

La crítica comienza, pues, poniendo de relieve lo improcedente de entender la organización del

edificio según el método de Durand y sus derivaciones, esto es, utilizando la combinatoria y la agregación de elementos articulados mediante sistemas de ejes de simetría especular y de figuras simples. Sin nombrarlo, iniciará una discusión sobre el tipo y sobre sus características, criticando los propuestos por tal método, o, más bien, la incapacidad de los instrumentos proyectuales del mismo para generar tipos adecuados. Los esquemas edificatorios del academicismo francés obtenían tipos que, con escasas variantes, o al menos, con escasos cambios en los instrumentos y recursos, resolvían distintos usos dentro de los edificios públicos¹⁷: hospitales, conventos, colegios, edificios administrativos y oficiales, palacios, cuarteles..., se basaban todos en la sistemática repetición de patios, y en la articulación interna mediante la sucesión de elementos circulatorios en los que se materializaban los ejes (principales y secundarios) de simetría, garantes éstos últimos del orden, y responsables de la servidumbre de la precisión especular. La planta, a la que se aplicaban los principales instrumentos citados, se convertía en el medio fundamental de la composición, quedando libres los alzados para sujetarse a la voluntad del artista¹⁸.

Moya entenderá como sólo aparente el rigor de estos edificios, oponiéndoles la concepción clásica según la tradición española. Negar la simetría especular como sistema racional, pensar que el orden extremo de tales composiciones supone solamente un orden mental abstracto sin relación con las exigencias del problema, son algunas de las premisas de las que parte.

Lo fundamental, a su juicio, de esta arquitectura era la sucesión de pabellones paralelos, separados, iluminados y ventilados por pequeños patios, articulándose el conjunto por las «*enfilades*» de pasillos, vestíbulos o monumentales escaleras, iluminadas también mediante el contacto con

dichos patios y, frecuentemente, con grandes superficies de iluminación cenital. Esta disposición le parecía defectuosa para el buen uso debido a la ventilación y la iluminación que encuentra escasas e inadecuadas por causa de los pequeños patios, cuyo poco atractivo se disimulaba mediante vidrieras emplomabas o mediante la ayuda de cubiertas de cristal, con el correspondiente problema de coste, dificultades constructivas y de conservación.

El propio esquema compositivo general en que se basaban estos edificios planteaba problemas graves si se pensaba en la solución de programas de gran complejidad o cuando, sobre un edificio existente, se pensaba en su crecimiento, sólo posible por medio de nuevas acumulaciones de ejes de simetría que convertidos en «*enfildes*» generaban otros sistemas de patios y pabellones. Quedaba con ello aumentado el aparente y persuasivo orden de la planta sin obtener, cuando la separación de usos interesaba, más ventaja que una división en pabellones que, en edificios hospitalarios, por ejemplo, enfrentaba enfermos de distintas áreas a pocos metros de distancia, a no ser que se dispusieran grandes patios, con lo que se aumentaba enormemente el desarrollo de los edificios y, con él, el de espacios destinados a circulación. Todo ello en un esquema que propiciaba obligadamente, y desde el principio, el desarrollo excesivo y desproporcionado de las circulaciones y del área ocupada en planta, dando lugar a edificios caros, incómodos y de escala desaceratada.

Pero ello no será más que resultado de un erróneo sistema de composición que obliga, en síntesis, a una gran rigidez funcional.

A pesar de la similitud de los mecanismos compositivos utilizados para los distintos usos, éstos y las disposiciones elegidas para ellos daban como resultado edificios específicos, casi siempre

inválidos para un uso distinto del previsto, por lo que la variación del destino del edificio a lo largo del tiempo resultaba dificultoso, al menos si se comparaba con los edificios de la arquitectura antigua¹⁹ que pasaron tantas veces con escasas reformas a servir adecuadamente para palacios, conventos, cuarteles, colegios... Moya enuncia ya, si bien implícitamente y no sin contradicciones, el principio de la indiferencia funcional y de la vida del edificio en el tiempo, esto es, de la valoración del tipo como categoría de la arquitectura, tal y como Rossi elevaría a idea básica de su teoría veinte años después, lo que no debe extrañar si se piensa que, más allá de tantas cosas, parten ambos de una lectura histórica en cierto modo común.

Siguiendo con la rigidez funcional, por lo mismo se observa como los edificios de la tradición académica francesa tampoco facilitaban mejor los obligados cambios internos, que sin modificación de su destino, aparecen con normalidad en la vida de todo edificio. El sistema de pabellones separados rigidiza las unidades funcionales que no pueden modificar su tamaño sin dificultad, frente a la facilidad que encuentran en el tipo de patio central que, al disponer de plantas cuadradas que alojan distintas unidades funcionales, permiten la división aleatoria de tales plantas y su modificación sin alterar las características del conjunto; pues su disposición paralela a los espacios de circulación —la galería alrededor del patio— permite la conexión en cualquier lugar.

Tampoco en una consideración que margine la idea de la vida del edificio en el tiempo se encuentra más afortunada a la *disposición beaux-artiana*. No sólo es rígida funcionalmente, sino también inadecuada, pues los sistemas de pabellones paralelos o las distintas ideas de organización según el orden abstracto que las preside, no facilitan la elección de la situación idónea para los distintos

locales, según la buena orientación solar, o las exigencias que cada caso tenga, sino que ésta quedará sometida y condenada a lo que disponga la tiranía de los ejes de simetría y demás recursos compositivos que la completen, en favor de lo que piensa sea un inútil orden abstracto.

Al margen ya de temas funcionales, Moya destaca la independencia entre construcción y decoración (entre construcción e imagen), como aspecto propio de la arquitectura tradicionalista²⁰. Jamás existieron en la arquitectura antigua —argumentará²¹— cosas tales como realizar balcones de hierro o de hormigón colgando de ellos ménsulas de piedra, dibujadas, eso sí, con la mayor precisión arqueológica, de modo que no sólo se cometen incongruencias inadmisibles sin relación alguna con la construcción real en favor de una previa y dudosa escenografía, sino que —en el caso de los tradicionalistas españoles— estas postizas figuraciones suelen estar además en contradicción con la idea de organización u otras distintas, rompiéndose así la unidad de la arquitectura que se concibe como máscara de algo incongruente con ella²². Aunque no acaba aquí —piensa Moya— el formalismo de la —falsa— tradición. Pues mientras se estudiaban con toda precisión los detalles decorativos, se olvidaba la importancia del diseño, por ejemplo, de las carpinterías de puertas y ventanas, siguiendo en ellas modelos convencionales por razones puramente figurativas y no técnicas o funcionales, habiendo sido abandonada en España, también en este aspecto, la riqueza de la tradición propia.

La independencia frente al lugar, exigida igualmente por los mecanismos de composición, se manifestaba de dos diferentes formas. La primera, que un edificio obtenido mediante el empleo de aquellos mecanismos proyectuales quedaba caracterizado por una mala, o casi nula, relación con el exterior, debido tanto al protagonismo de las

«enfilades» como a la multiplicación de patios de luces y de cubiertas de cristal. El edificio beaux-artiano, en su abstracción, desprecia el exterior, se relaciona mal con él, tanto espacial como higiénicamente. Moya recuerda el «olor burocrático», tan propio de los edificios oficiales construidos según el estilo, como anecdótica prueba o reflejo de lo que entiende tan mal planteado.

Pero si el edificio beaux-artiano ignora el exterior como contribución *interna* al edificio, cuando el exterior se extiende además como lugar determinado, como emplazamiento, los mecanismos de composición son incapaces de adecuarse a él, de buscar un acuerdo, necesitando violentar la configuración del lugar o ignorarla. No pueden así lograr acuerdos tan sabios y positivos entre arquitectura y naturaleza como en el Generalife, por ejemplo, en donde las exigencias de ambos órdenes se armonizan sin mimesis. También la orientación, como vimos, quedará sometida a la tiranía de la composición y, con ella, las vistas, o cualquier otra cosa que del marco físico interesara valorar, pues el olvido del lugar quedará también extendido, como podía esperarse, a su *locus*. Abstracta por definición, la arquitectura *beaux-artiana* ignorará toda característica local, toda tradición propia auténtica, todo valor que no fuera falsamente ideal, abstracto. El paisaje mismo como precioso dato concreto se despreciará también.

Esta es, en síntesis, la discusión que Moya mantiene con aquellas tendencias que ve como falsamente clásicas, intentando invalidarlas como tradición útil y concluyendo su error y decadencia. Pero con ello nos va indicando ya cual piensa que sea aquel verdadero clasicismo en el que ha decidido trabajar: aquella arquitectura que no

hace del interior de la disciplina su refugio, sino que la propone como instrumento al servicio de todas las exigencias del problema; que entiende que, al ser más allá de la arquitectura donde ésta encuentra su fin, no tiene sentido proponer, en ningún aspecto, una arquitectura autónoma, independiente, pues todo debe estar, incluso el lenguaje, en relación armónica, en comunión con las condiciones y características del tema. Todo ello nos indica ya cuál sea el concepto que Moya tiene de la autonomía de la disciplina, cuál el del significado del lenguaje, temas que en otras ocasiones podremos matizar.

La crítica al beaux-artismo y sus consecuencias era necesaria para la argumentación por dos razones: para aislar una tendencia contemporánea²³ cuya decadencia podría invalidar la restauración de la tradición antigua, al confundirse con ella, por lo que era preciso ponerla fuera de combate y evitar su identificación con la arquitectura verdadera. Pero también, porque habiendo observado como la arquitectura moderna era una versión actualizada, y con otros recursos estilísticos, del academicismo nacido de la Ilustración, con la crítica hacia éste introducía fácilmente la del estilo internacional, verdadero enemigo para el que se reservan las más pesadas armas dialécticas.

Así convenía dejar claro que *«puesto que ahora los arquitectos de todo el mundo se dividen en dos grupos, los que hacen arquitectura que llaman funcional y los que hacen arquitectura que llaman tradicional, y ambos cuentan con excelente propaganda, nosotros necesitamos defender la nuestra, que no pertenece a ninguno de esos grupos ni es una mezcla de ambas tendencias, sino una cosa distinta»*²⁴. La defensa se inicia, como vimos, con el ataque, y éste partirá de la declaración de juicio de que *«los argumentos de ambos adversarios son buenos, pero las obras no suelen corresponder a ellos»*²⁵.

3. CRÍTICA AL «ESTILO INTERNACIONAL»

Será bien fácil para Moya pasar a criticar el estilo internacional después de discutida la arquitectura del *tradicionalismo* (si utilizamos esta palabra en el sentido que él lo hace, designando con ella tanto a la tradición *beaux-artiana* como a todos aquellos que utilizan los recursos o lenguajes históricos). Fácil porque ya ha dado buena cuenta de una arquitectura con la que en definitiva no dejan de unirse muchas cosas, como la propia disputa en detentar el verdadero clasicismo y la verdadera tradición demuestra. Con el academicismo le unen principios disciplinares y temas de significado y, por tanto, el lenguaje, si entendemos ahora éste como el amplio código que podemos ligar a los órdenes clásicos. En su crítica tenderá a no precisar la tendencia exacta cuando argumenta sus objeciones más claras, con lo que todas ellas caen sobre un solo nombre —el *tradicionalismo*—, condenado así con un discurso más insistente. Habiendo invalidado, pues, a unas tendencias tradicionales con las que no deja de tener una cierta hermandad de criterios comunes, pasar a la arquitectura que no pretende ser tradicional ni clásica será un problema sencillo.

Para Moya, lo moderno llevaba en su base los planteamientos erróneos de la arquitectura académica de la que procedía y a la que, sin embargo, contestaba y ponía en duda sin advertir esa comunidad de criterios. Las críticas a la academia con las que lo moderno pretendía imponerse como arquitectura necesaria no alcanzaban, además, a la tradición auténtica, fiel a la arquitectura antigua y alejada del tronco académico francés. Si la academia, pues, había llegado a la decadencia y arrastraba errores, la solución no debía pasar, según Moya, por proponer un estilo nuevo que los superara. La historia espera, para él, su auténtica

restauración, y así debía aprovecharse ahora esta decadencia para volver al sabio sistema antiguo, especialmente seguido en España y garantizado por una tradición, en la que él se siente inmerso y, tal vez, portador de la única antorcha.

No había necesidad de lo *nuevo*, puesto que era posible, según Moya, restaurar lo *auténtico*. Pero como lo nuevo quiere imponerse, para lograr la difícil restauración será preciso demostrar que el *estilo internacional* no es válido ni desde su forma de entender el mundo, ni desde los principios arquitectónicos que proclama. Sobre todo porque éstos no parecían capaces de garantizar lo que considera que, primariamente, debe de cumplir todo buen edificio: servir adecuadamente para su cometido, y poder ser levantado según lo que entiende por «*sensata construcción*».

El *estilo internacional* recibía, pues, muchos errores de su herencia académica. Para Moya, incluso, es una simple transformación estilística que ha perdido en el cambio algunos valores y exagerado los defectos de lo anterior, añadiendo algunos errores nuevos, y consumando la ruptura del orden antiguo para no dejar ni las huellas lingüísticas de la arquitectura verdadera. Aunque ya no se parezca al tradicionalismo, no se ha desprendido de sus conceptos equivocados que, junto con los nuevos, subyacen en él bajo formas y figuras procedentes del arte contemporáneo. Si innecesario era, aparece ahora como mero formalismo, que no resuelve nada práctico ni propone ideas arquitectónicas sensatas o interesantes, insistiendo sin embargo en un nuevo mundo de formas arquitectónicas.

La crítica —la demostración y pormenorización de lo anterior— tiene un prólogo ideológico, pues Moya, como sabemos, interpreta el *estilo internacional* como una arquitectura propia para la masa (en el sentido negativo en que Ortega la entendió) expresada claramente hasta en sus símbolos: las

puertas anchas y las ventanas corridas horizontales eran, frente a las antiguas proporciones referidas al hombre, figura de la masa densa y homogénea, del conjunto humano indiferenciado. Los elementos de la arquitectura clásica se suponían identificados con las ideas fijadas en la conciencia humana sobre su propio escenario, sobre su habitar. Así, la subversión de tales elementos era para Moya la subversión misma de la arquitectura y, por tanto, del concepto mismo de lo humano.

Porque la lógica —la función— se aplicaba a un concepto mecanicista del hombre que es tratado, según Moya, como ganado o como cosa y que ve convertidos sus ámbitos en simples máquinas: ya no casa, sino *máquina para vivir*; piscinas como *máquinas para nadar*, cines como *máquinas para ver...*, planteamientos que no admite y que invalidan para él esta arquitectura desde el significado que en ella cree leer como arquitectura concebida para una mutilación del «*hombre completo de otros tiempos*»²⁶, para el hombre entendido como máquina biológica.

Pero, volviendo a un plano más arquitectónico, si para Moya era formalista el academicismo, no lo será menos el funcionalismo, en el que su propio nombre le parece «*un engaño*», pues normalmente «*busca un aspecto exterior e interior al que se pliega la auténtica necesidad del edificio y la realización buena y sensata de la construcción*»²⁷, declaración de principio que su razonamiento pretende demostrar, precisando previamente que el título de «*arquitectura funcional*» es una tautología, pues toda arquitectura se justifica únicamente en la adecuada solución del uso, y así cualquier arquitectura valiosa sólo lo es si resulta funcional, útil.

Será el recorrido de lo que llama «*dogmas del estilo*»²⁸, en la intención de demostrar que sólo

son tales y no soluciones adecuadas, en lo que basa su argumentación, según un doble aspecto: probar que son solamente intenciones estéticas nacidas de un «-ismo» artístico cuyo origen es una pura rebeldía formal, y señalar, por otro lado, como la fidelidad a tal estética obliga a utilizar los recursos de la disciplina en un sentido que imposibilita lo más necesario o adecuado.

Como problema de estilo y no de función verá entonces el empleo de los grandes ventanales y de los huecos corridos —tema que identifica como uno de los dogmas— absurdos por producir luz cegadora e innecesaria, ser de gran carestía frente a las ventanas normales, y por ser responsables de que el edificio tenga que renunciar a controlar el clima, debiendo auxiliarse de costosas instalaciones de calefacción y refrigeración. La necesidad de grandes cargaderos, será otro de los inconvenientes citados, pero es el traslado del *estilo internacional* a los países cálidos el que le ofrecerá su más cruel caricatura: el *brise-soleil*, contradicción consistente en abrir grandes ventanales para taparlos después, ya que el clima no permite que queden sin protección, con lo que se acude a enormes lamas verticales, a veces de orientación variable. *«Dejando aparte la cuestión del coste —dice textualmente— esta invención conduce a que no pueda mirarse a través de estas ventanas más que en direcciones fijas, entre monstruosas rejas, que por su forma se parecen lo más posible a las orejeras que ponemos a las mulas para que vean sólo en una dirección»*²⁹. El estilo moderno olvida al hombre en su auténtica naturaleza haciendo que, preso en sus edificios, devenga inevitablemente hombre parcial, mutilado, animal casi.

Otro «dogma», el que el aspecto tenga una apariencia de gran ligereza, obliga a la utilización de pórticos de acero o de hormigón armado. Se busca que el muro pese muy poco, por lo que se divide en distintas hojas: muro interior, serie de

capas que se superponen al entramado estructural creando múltiples problemas de detalle y resolviendo con muchas cosas lo que de una vez se hace con un muro de piedra, de ladrillo y hasta de adobe, en el caso de edificios muy bajos, pues sólo para los altos hace falta lo que, por dogma, siempre se emplea.

La desaparición de los muros se explicaba mediante otro «dogma», la casa sobre pilotes, que acompañada frecuentemente con el deseo, también dogmático, de la estructura vista, demostraba la fuerte deuda figurativa del estilo que le llevaba a despreciar la «*sensata construcción*»: como la estructura de hormigón tenía algunas piezas desprotegidas, a la intemperie, y otras en el interior, las distintas dilataciones de las partes hacen aparecer «*esas grandes grietas, que son características del funcionalismo*»³⁰. El imperdonable olvido de la «*sensata construcción*» se volvería así en contra de las mismas razones por las que había sido abandonada; esto es, el precio a pagar por la mala construcción —el deterioro— suponía la imposibilidad de la perfección plástica que se buscaba para las imágenes del funcionalismo.

La desaparición del ornamento en favor de una arquitectura cúbica y limpia y la renuncia a los materiales tradicionales por imposición de unos principios esteticistas que eliminaban cornisas, molduras y otros elementos de protección, originaba una obra en la que el agua, el polvo y el hollín forman suciedades y deterioros en las fachadas. Podría evitarse, naturalmente, utilizando recubrimientos muy costosos, como se hizo en el pabellón alemán, de Mies van der Rohe, en la exposición de Barcelona del año 29. Pero esto significa que para que esta arquitectura sea válida necesita ser muy cara, con lo que se convierte, al decir de Moya, en «*un estilo inmoral, propio de snobs y ricos de guerra*»³¹.

Quería decir todo ello que al emplear el *estilo internacional* hay que contar con un gravoso entretimiento si se quieren conservar adecuadamente los edificios. Como es obligada, por otro lado, la existencia de máquinas en su interior —las necesarias para controlar el clima, ya que el edificio por sí solo lo hace en un grado muy escaso—, efectivamente las casas de este estilo no sólo se parecen a los barcos y aviones en elementos formales, sino también en su planteamiento y servidumbres, por lo que son costosas de conservar y envejecen con rapidez. Todo ello para nada, pues no necesitan andar aunque para ello parezcan haberse preparado, ni cumplen, como los vehículos a los que imitan, su propia misión. Así, para Moya no tendrá ningún sentido trasladar a la arquitectura formas aerodinámicas o propias, en general, de artefactos que se mueven: menos aún que «colocar un pináculo como el de una catedral en un edificio bancario»³².

El análisis de lo que le complacía llamar «*dogmas del estilo*», lleva a Moya a interpretar éstos como arbitrarias intenciones estilísticas que, lejos de ser inocuas, se entienden como responsables de una construcción no idónea por propicia al deterioro, costosa y necesitada de instalaciones complicadas.

Pero habiendo examinado el problema edificatorio, técnico, por ser uno de los pilares básicos en los que decía descansar la arquitectura moderna, y habiendo concluido con su servidumbre respecto de lo estilístico, restaba discutir sobre aquella pretendida funcionalidad, aquel servicio perfecto al uso de la casa que, tenido hasta tal punto por principio primero, llegaba a dar nombre al estilo y a querer confundirse con la idea misma de lo moderno.

Para Moya, la obsesiva insistencia en la funcio-

nalidad era lo que hacía nacer, precisamente, una rigidez de usos paralela a la ya observada en el *beaux-artianismo*. Pues si antes eran unos abstractos e ideales mecanismos de trazado los que tiranizaban la disposición, apriorismos formales e intenciones plásticas —presididas incluso por criterios no demasiado lejanos a los académicos— acompañarán ahora a una idea de lo funcional basada en «*un concepto mecanicista del hombre*» y en un ingenuo entendimiento del uso del espacio. La fidelidad a un programa o, mejor, a una hipótesis mecánica de funcionamiento y uso, conduce a los edificios modernos a disposiciones que dificultan su vida en el tiempo, su transformación, frente a la versatilidad de los edificios de la tradición antigua para asumir cualquier programa o cualquier cambio.

La forma concebida como perfecta adecuación al uso hasta llegar al punto de ser comparada con una máquina supone, para Moya, una equivocación, pero también una cortina de humo que esconde la realidad: tal perfección maquinista era objetivo estilístico y no adecuación al uso; las configuraciones mecanicistas y apriorísticas del *estilo internacional* clasificaban los usos según un orden abstracto no humano y eliminaban la libertad para elegir las posiciones más adecuadas para las distintas partes.

Básicamente, pues, la crítica a la adecuación de la disposición al uso sigue las líneas que, con respecto al mismo tema, ya vimos para el academicismo francés, manteniéndose Moya en la interpretación de lo moderno como la transformación de los principios académicos bajo un mundo formal distinto, el del arte coetáneo.

Así, también como en el *beaux-artianismo*, se observaba en el *estilo internacional* el mal comportamiento del edificio —de los instrumentos arquitectónicos propios de lo moderno— frente al emplazamiento y al clima. Ya vimos en el análisis

de los «*dogmas del estilo*» como la capacidad de la arquitectura para adaptarse al clima y paliar sus rigores se entendía olvidada en favor de preocupaciones plásticas y con el apoyo de la técnica.

Pero, al margen de consideraciones climáticas, el nuevo estilo opera frente al emplazamiento concreto exagerando la independencia del academicismo, convirtiéndola incluso en absoluta y dando lugar a un edificio concebido como objeto que ignora el lugar en que, por simple superposición y como si fuera a ser trasladado, deberá situarse. La casa sobre pilotes será así el símbolo de una independencia frente al emplazamiento —una falsa superación de la dependencia respecto al suelo—, que encontrará su contrario en el mecanismo de la mimesis, entendimiento del tema propio de otra versión distinta de la arquitectura moderna: el *organicismo*³³.

Ambos sistemas de entender el contacto con lo natural serán para Moya equivocados. La mimesis, la competencia en su propio plano con las formas naturales, le parece *soberbia*, pero sobre todo fracaso ridículo, pues la experiencia histórica enseña que lo natural es *distinto*, inimitable, y empeño vano el intento de competición. Pero para él, aunque «*las cualidades de orden y de geometría*» (son) «*esenciales a la arquitectura cuando se enfrenta con lo natural*»³⁴, tales cualidades no deben convertirse en totalmente independientes con respecto al lugar. La única opción a la mimesis no será tratar el edificio como un diamante que se superpone al paisaje sin alterarlo, sin intervenir en él —como son ejemplos emblemáticos no sólo la Villa Saboya de Le Corbusier, sino también la Villa Rotonda de Palladio—, o incluso en contra o al margen de la estructura física del terreno —como piensa que sea el caso del Museo del Prado.

Para Moya, entonces, clasicismo no será abstracción, sino capacidad de lograr el equilibrio entre ésta y la naturaleza; encuentro basado en la

armonía y el acuerdo mutuo, según piensa que se resolvía en los edificios antiguos. Ya vimos como era el Generalife —y, nótese la poca preocupación de buscar un ejemplo dentro de la tradición clásica propiamente dicha— el ejemplo que entendía más perfecto, más emblemático de aquel armónico acuerdo capaz de generar, no la superposición de arquitectura y naturaleza como forzado conjunto de dos cosas diversas, de dos mundos contrarios, cuanto la configuración de un nuevo medio compuesto de ambas: «*el paisaje humano*».

Aumentar la autonomía de la arquitectura será algo que en conclusión Moya encuentre típico del *estilo internacional*. Pues no sólo es frente a la naturaleza donde se abstrae, piensa, sino también frente al clima, como vimos, frente al suelo y hasta a la ley de la gravedad (pues sus formas pretenden ignorarla igualmente, dice, es lo mismo mirar un edificio de este estilo al derecho o al revés), frente a las costumbres usuales, que pretende conducir y cambiar, planteando formas de vida independientes de ella.

Este excesivo sentido de la autonomía, al que acaba siempre llegando cuando analiza cualquier aspecto del estilo internacional, le parece a Moya suficiente por sí solo para invalidarlo por completo. Su sentido armónico del universo y su *vitruvianismo* le impiden aceptar una arquitectura que entiende independiente, ajena a tantas cosas que le son propicias e imprescindibles.

Pero habrá otros criterios aún para examinar a lo moderno, entre los que destaca el juicio sobre lo que Moya entiende como obsesión por seguir el camino de la técnica, pasando a ser ésta servida y no servidora de la arquitectura.

No quiere decir esto que Moya participe de la rectificación de Boullée sobre las *categorías vitruvianas*. Al contrario, las acepta totalmente a causa de la idea de equilibrio, de acuerdo y conjugación

entre términos distintos que suponen, acuerdo en donde, en definitiva, se hace radicar el concepto mismo de arquitectura. Boullée y la arquitectura ilustrada habían sido condenados como orígenes de la absurda independencia moderna con respecto a la «*sensata construcción*», pues para Moya no tendrá sentido pensar ante todo en la arquitectura como arte de concebir el espacio. No puede reconocerse distinción entre la concepción del espacio y la posibilidad real y sensata de construirlo, pues para la arquitectura *nada debe ser «ante todo»*, sino que debe aspirar a una coherencia basada en el equilibrio entre todas las categorías, en la participación de todas al hecho común que sin ellas no se produce. La construcción, como arte de hacer posible un espacio pensado, participará desde su origen en ese pensamiento, pero nunca saldrá de su propio papel intentando protagonizarlo. Los arquitectos del *estilo internacional* persiguen fascinados, piensa Moya, los avances de la técnica y de la ingeniería; y, sin embargo, los logros de la técnica moderna rara vez tienen que ver con lo que la arquitectura necesita y, al ser introducidos en ella, anhelados, o imitados, lejos de servirla acaban subvirtiéndola; y pasando a ser dueños de una configuración hipertrofiada en uno de sus extremos, monstruosa.

Así, puesto que Moya reconoce que «*la estructura —la construcción— es una categoría arquitectónica esencial*»³⁵, tendrá un fuerte papel en la figuración, sin que ello signifique que ésta —unida a las instalaciones y elementos técnicos de todo tipo— debe ser el único sistema desde el que se obtenga la apariencia interior y exterior de la arquitectura, exhibiendo obsesivamente todas aquellas «*piezas*» que el edificio contiene. Si el funcionalismo de la arquitectura era positivo en cuanto cuidaba el uso, pero debía tener un límite que garantizara precisamente la más fiel adecuación a éste, y a la vida del edificio en el tiempo, así

la construcción y la técnica deben tener un papel limitado en la configuración visible de la arquitectura, dentro de un sentido del equilibrio y de la ponderación que es siempre para Moya criterio obligado. En primer lugar, será la historia la que, al ofrecerle estos ejemplos de equilibrio (la naturalidad de la cúpula que salva el vano con una forma constructiva lógica y sin aparente esfuerzo, frente a la exhibición de tensiones de un mercado del XIX o de una estructura colgada) le proporcione también el primer arma para rebatir este desmedido interés en que fuera la técnica la única vía expresiva. La segunda son las propias exigencias técnicas que no permiten mantener vistos los elementos constructivos y de instalaciones, sobre todo los de las técnicas modernas, sin riesgo de graves perjuicios y dificultades de construcción, de conservación y de funcionamiento. Como resumen, que a las dos anteriores incluye, se cita una analogía muy utilizada para el caso: la comparación con la naturaleza y, concretamente, con el hombre, cuyo cuerpo no exhibe ni manifiesta, sino matizada y convenientemente, la compleja estructura «*técnica*» de su interior.

Otro de los errores identificados por Moya en el estilo internacional era la pretensión, vana según él, de resolver con los mismos medios la función y la expresión del edificio. Moya piensa que el acuerdo que exigen las distintas categorías arquitectónicas no siempre puede ser logrado convenientemente con los mismos medios y los mismos elementos. En otras palabras, no cree que siempre pueda conseguirse que un elemento —o un sistema más general— dictado por la función sea, sin más bello, o viceversa. Función y expresión deben de resolverse a su juicio por medio de instrumentos y elementos específicos e independientes que, basados en los aspectos en que coinciden y en la flexibilidad y riqueza de los instrumentos arquitectónicos, deben llegar a una superposición adecua-

da y sin estorbos mutuos. Por ello el *estilo internacional*, al pretender que encontraba en un mismo medio y sistema la solución a ambas cosas, no hacía más que promover un entendimiento de lo funcional que pudiera someterse al dictado de lo expresivo. Ya que, una vez visto el estilo, a Moya no le cabía duda de que era lo expresivo aquello que, en la imposibilidad de solucionarlo todo, se había preferido favorecer.

Como vemos, no le hizo falta esperar a que Venturi, veinte años después, aprovechara la crisis del *estilo internacional* para convertir en teoría, y programar, ideas como ésta, que para ambos nacieron —como ya vimos en otro caso— de una común lectura de la historia. Ya Le Corbusier, padre del estilo internacional (o, por lo menos, reconocido así por Moya), manejaría con alguna frecuencia mecanismos de este tipo, como no dejará de observar Venturi en su libro, consiguiendo liberar la ligadura entre uso y figuración en favor de la adecuación a sus exigencias propias. (Probablemente a Moya le pasara inadvertida tal cosa, o, en todo caso, la omisión es lógica, pues es a la escuela y a los imitadores, más que al propio maestro, a quien se dirige.)

Y de todos modos, otro dato crucial —el tiempo— quedará aún como última arma, siendo ahora Palladio el ejemplo que sirve para lanzarla. Palladio es el elegido para representar en este caso a la arquitectura antigua por tratarse de un arquitecto que utiliza un vocabulario clásico y unos principios de composición de carácter purista y escueto, poniendo de relieve volúmenes netos y elementos simples como medio de configuración, con lo que existe entre su arquitectura y la moderna una mayor proximidad³⁶.

Pero si en las obras de Palladio —casi siempre construidas con pobres materiales, ladrillo y revestimiento de pasta, como los edificios del *estilo internacional*— el paso del tiempo dejaba su huella

y hasta sus principios de ruina, las «formas nobles» —el lenguaje y las proporciones clásicas— con las que estaba configurado soportaban con dignidad su vejez y su deterioro, sin que ésta restara valor al edificio ni desmereciera visualmente por ello. La arquitectura *internacional*, en cambio, está construida de tal forma que el deterioro no sólo es inevitable sino prematuro. Y el aspecto, lejos de conservar la dignidad, ofrece una vejez fracasada, del todo incompatible con la abstracta perfección que sus formas pretenden.

Para Moya, pues, la deficiente construcción genera un mal aspecto que nos hace entender como se cierra el ciclo para volver al principio de su razonamiento, viendo así como el fracaso en lo más aparente revelaba los vicios de lo profundo.

Frente a lo que entiende permanencia de los principios y de las formas clásicas como referencia a los valores más altos y a lo humano, el *lenguaje moderno* extraído de la industria, de la máquina, de los criterios del *funcionalismo* «mecanicista», le parece lenguaje efímero que el tiempo hace fracasar con rapidez, pues sus formas son banales, sus principios erróneos.

Agotada la crítica al academicismo y a lo moderno, se abre su propuesta —que hemos desglosado de la crítica en esta exposición, pero que, en realidad, aparecen juntas—, esto es, lo que piensa que sea la arquitectura verdadera que hay, pues, obligadamente que seguir: el auténtico clasicismo que puede leerse en la verdadera tradición, la tradición española.

4. EL CLASICISMO DE TRADICION ESPAÑOLA

Decir no al *formalismo* y al *funcionalismo*; esto es, tanto a aquella arquitectura que se propone en

abstracto frente al uso que la origina introduciéndose en el campo del arte puro, como a la que, exhibiendo su aparente rigor, pretende que sea el uso interpretado en forma mecánica el que configure al edificio, es la tesis de base sobre la que Moya hace descansar la defensa de su arquitectura. Entendiendo que no se está a medio camino de ambas definiciones, sino en un punto distinto desde el que se piensa que la forma —el estilo— y la función —el uso— son cosas importantes, pero desde las que no nace en exclusiva la idea de arquitectura.

La idea de arquitectura será, para un *vitruviano* como Moya, la coherencia entre las tres categorías de *Tipo*, *Construcción* y *Estilo*, nombres con los que acaso quede mejor expresada la transformación de los conceptos originales³⁷. Pretende decirse con ellos cuanto cada uno de los criterios nuevos ha invadido, en cierto modo, el campo de los otros dos. El *tipo*, la *construcción* y el *estilo*, no son ya sólo sinónimo de *útilitas*, *firmitas* y *venustas*, sino que cada uno de ellos, en lo que supone de los otros, llega a ser sinónimo de la arquitectura misma.

Hablar de la idea de tipo en Moya, de la idea de construcción, de la idea de estilo, será, pues, hablar de la idea que tiene de la arquitectura, vista, respectivamente, más inclinada del lado de los problemas de la *útilitas*, de la *firmitas* o de la *venustas*. Pues todo, para él, deberá ir fuertemente ligado.

Se dará, pues, una marcada importancia a la constitución *trina* de la arquitectura, reconocida como pertinente desde el punto de vista analítico y operativa, por tanto, desde el proyectual. La creencia de que ello es así invita a seguir exponiendo su pensamiento respetando el modo analítico sugerido por las tres categorías o conceptos;

pero advirtiendo que lo que de sistemático tenga la exposición no será ajeno ni al pensamiento ni al trabajo de Moya, aunque sí a sus escritos, más interesados por lo general en un discurso que, sintéticamente, tocara lo general y lo particular, lo superficial y lo profundo, lo específico y lo circunstancial, lo disciplinar y lo ideológico...; en la ambición por demostrar cómo todo era coherente, cómo arquitectura, vida, sociedad, quedaban unidos en un único entendimiento, en una única verdad.

El tipo

El concepto de *tipo* en arquitectura había caído en desgracia en nuestro siglo, después de la insistencia, tenida ahora por abusiva, por parte de los arquitectos y tratadistas del XIX. El interés en tal concepto despierta de nuevo fundamentalmente a partir de los años sesenta, y hasta el punto que para Aldo Rossi, como es bien sabido, el *tipo* es el *principio primero de la arquitectura y de la ciudad*³⁸.

El *tipo* es, en Rossi, un concepto próximo al de la tratadística ilustrada, y en el que la idea de su permanencia como *principio fundamental* se entiende a partir de una observación de la arquitectura de la ciudad con un criterio casi antropológico; de un examen histórico que ve el tipo como la definición de los modos en que el hombre decide «ocupar la tierra»³⁹. Pero si en Moya está implícita la idea de análisis y clasificación operativa que supone el tipo y la de su permanencia en el tiempo, su visión será más restrictiva, pues son únicamente los tipos propios de la tradición que quiere promover aquellos que se entienden como necesarios y suficientes para proyectar. El *tipo tradicional* será considerado como un modo de organizar el espacio capaz de hacer coincidir en sí

dos órdenes distintos de valores: la adecuación a un modo de vida tradicional —el *tipo* como responsable de una idea de vida coherente con la idea cristiana del mundo— y la respuesta satisfactoria a todos los problemas arquitectónicos. Como la arquitectura tradicional, el tipo estará dotado de esta doble cualidad que Moya quiere reconocer extraordinariamente trabada.

Pero si contemplamos el *tipo* desde el punto de vista al que pretende específicamente salir al paso, la *utilitas*, veremos que, tal y como podía esperarse, éste se presentará como inversión exacta de la crítica de Moya al *beau-artianismo* y al *estilo internacional*; su bondad consistirá en representar y conseguir lo opuesto. Para comprobarlo pasemos sin más a examinar éste.

Moya piensa que la tradición clásica y antigua legó a la tradición española, que lo recoge y desarrolla, un tipo que propone una idea *eficaz* de arquitectura especialmente afortunada y probada: el edificio en torno a un patio central que ejemplifica para él la más importante permanencia de una estructura tipológica en la perfecta adecuación al uso, sea éste cual fuere⁴⁰.

La tratadística arquitectónica había entendido, por lo general, a tipo y uso concreto como pareja indisoluble. El tipo iba unido a una idea de uso, nacía incluso como respuesta a éste, y de tal modo que a un determinado uso podía corresponder una diversidad de tipos arquitectónicos, pero cada uno de estos encontraba obligadamente su razón de ser en el primero. Tanto el *beau-artianismo* como, en muchos aspectos, el *estilo internacional*, participaban de este modo de ver el tema.

Moya, por el contrario, entiende que la arquitectura debe seguir disposiciones —*tipos*, si ponemos la palabra por él— que suponen una idea sobre el vivir y sobre el modo de dividir y organizar el espacio que es independiente del uso concreto, compatible con muchos distintos y con su

cambio. La historia de la humanidad, la tradición, son como siempre la base de su convencimiento. Y ellas son las que le invitan a trabajar con el tipo ya aludido: el edificio configurado como cuerpo de fábrica alrededor de un patio central, espacio principal que incluye las circulaciones en anillo mediante soportales o galerías, quedando los cuerpos de fábrica como sucesión de locales que pueden abrirse al patio o al exterior. El patio se convierte en el centro del edificio, articulando el conjunto y llegando a protagonizar su imagen. Una fuerte concreción arquitectónica queda, mediante galerías y soportales, compatibilizada con una disposición común a gran cantidad de usos, permitiendo un notable grado de elasticidad. De este modo, *tipo* no significa sólo la idea de organización común a muchos usos que exigen cada uno distintos *modelos*, sino que la fuerza del tipo como principio se cree tal que llega a admitirse su capacidad para generar modelos que, en su definición constructiva final, sean eficaces en la respuesta a usos distintos, como en la vida de los edificios en el tiempo se observa. Esta idea de la vida del edificio en el tiempo —tan cara a Rossi— es también propia de Moya, que la entiende como demostración de pervivencia de la arquitectura tradicional.

Pero conviene precisar que en la doctrina rosiana se entiende el tipo no sólo como independiente de la función; también como fuertemente abstracto e independiente de cualquier posible «*estilo de vida*». Es decir, tanto del modo de entender el mundo que se tenga como del comportamiento y las costumbres de él derivados, o del significado simbólico que, en consecuencia, se dé a las cosas visibles. Moya no comparte ya esta segunda independencia, sino que entiende el tipo, como dijimos, coherente con un modo de entender la existencia. (Y tanto será así que, cuando vea trágicamente rota la *ilusión* de su utopía

clásico-cristiana, las cualidades arquitectónicas del tipo tradicional, lejos de lograr su supervivencia más allá de aquella utopía, no impedirán que desaparezca también. Pues conjuntamente con el lenguaje y con los principios clásicos conformaba un estilo, el de la tradición española, coherente e inescindible a pesar de su amplitud heterodoxa, que se había demostrado inviable por incompatible con un mundo dominado definitivamente por el *materialismo*.)

Pero si examinaba el tipo independientemente de estas consideraciones, máxima definición arquitectónica será también para Moya, máxima elasticidad funcional, defendiendo para el tipo que exalta la cualidad de responder bien a todos los requerimientos que, con respecto al uso, pudieran hacerse. El edificio en torno a un patio garantiza la libertad de elección de la situación de cada uso en el conjunto, según las conveniencias de las partes y sin afectar al todo; permite bien las modificaciones interiores y soporta satisfactoriamente el cambio completo de uso.

Moya piensa que un ejemplo expresivo puede ser el Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto⁴¹, citado por él frente al *estilo internacional*, cuyo paradigma situó⁴² en el edificio del Secretariado de las Naciones Unidas. El *esquema tipológico* del Ministerio del Aire es comprendido como la máxima elasticidad frente a lo que entiende como rigidez del rascacielos moderno. En efecto, el tipo propuesto por el Ministerio, similar al de los edificios de la tradición española, es adecuado para cualquier uso y su intensa imagen es independiente de su interior, de sus características organizativas, resueltas según el concepto de contenedor, de espacio continuo y uniforme, capaz de ser arbitrariamente utilizado, dividido y modificado, disponiéndose siempre con la circulación mediante las

galerías del patio, y ventilación y luz de las fachadas o del propio patio. La clasificación que podemos hacer con sus distintos cuerpos según las cuatro orientaciones; la posibilidad de abrirse los locales a las fachadas o al patio; la de situar la galería en el borde de éste, en el contrario, o en el interior del cuerpo edificado; la libertad en la disposición de escaleras, servicios u otros elementos singulares... Tales son los medios que permiten una gran elasticidad que es posible por el desarrollo horizontal del edificio, en el que cada plano soporta gran cantidad de divisiones (o, por el contrario, casi nulas), permite fáciles variaciones y situaciones idénticas de orientación y vistas, pero diversas en relación con escaleras y servicios, etcétera. Es obvia en comparación la rigidez del edificio vertical, dispuesto en múltiples plantas no relacionadas entre sí, de modo que los cambios deben quedar constreñidos a lo que permite cada piso. El desarrollo horizontal supone dar, por el contrario, prioridad a la planta como elemento fundamental de composición, no existiendo límites precisos para el edificio que puede seguir creciendo por agregación de nuevos patios, permitiendo así la ampliación de algunas funciones, o su diversificación y diferenciación, sin que la arquitectura necesite cambiar. Hospitales y colegios coloniales de la América española, constituyen un ejemplo claro, citado por Moya⁴³, de estas tramas arquitectónicas de uso universal.

La trama para Moya no deberá ser, pues, una serie de ejes de simetría ni de decisiones de composición, sino una ley formalmente elástica y variable, pero tipológicamente clara. Con ello —y coherentemente con la idea de trama— el edificio no será cerrado, o, al menos, el conjunto vendrá definido por la superposición de tipos y partes que, en principio, es susceptible de recibir nuevas agregaciones. El edificio tradicional habría huido así de mecanismos compositivos que tiranizan la

yuxtaposición, planteada libremente —según otras exigencias— y que confía la definición arquitectónica —y, con ella, la unidad— a los elementos tipológicos —los patios, los edificios singulares— por medio de la construcción y del lenguaje figurativo.

Paradigma de lo clásico será, pues, para Moya, un edificio conventual compuesto por un cuerpo edificado alrededor de un patio central y que lateralmente tiene yuxtapuesta la Iglesia, que presenta su fachada al exterior y que se conecta con el patio mediante uno de sus lados mayores, liberando así a cada parte de toda obligación que no sea el buen acuerdo del conjunto. Simetrías y mecanismos compositivos son independientes para cada parte (aunque no precisan obligadamente serlo) y permiten, en lo que quepa, crecimientos y agregaciones.

Considerando al menos los países mediterráneos⁴⁴, Moya cree que las cualidades de su tipo, y de algunas características arquitectónicas que supone, logran una perfecta adecuación al clima, aprovechando sabiamente la orientación solar y procurando una buena ventilación. Si se recuerda lo que, al respecto, se examinó en el *beaux-artianismo*, se entenderá que la seguridad climática ahora reconocida está basada, como siempre, en la idea del patio; esto es, en la configuración del edificio mediante cuerpos de fábrica en las dos direcciones del plano limitados por espacios exteriores, y en la libertad de uso que, como ya vimos, se entendía como cualidad inherente a tal configuración.

El buen comportamiento climático era complementario de la adecuación a la naturaleza, al lugar concreto. La flexibilidad del método de composición garantiza, a su juicio, la adecuación al terreno y al paisaje sin mimesis ni independencia, pudiendo lograr la armonía que tiene como aspiración y que tan perfectamente ve expresada

en el Generalife. La armonía que no violenta la configuración del terreno ni la imita, sino que la sigue para obtener un nuevo paisaje —«*el paisaje humano*»— como resultado sintético de lo natural y de la obra edificada; que utiliza su flexibilidad para llegar, sin hipotecar su propia esencia, a un equilibrado acuerdo.

De este modo la transición entre lo natural y lo artificial logrará la perfección, a través de un ritual de paso que conviene y que expresa la diferencia entre la obra del hombre y su alrededor. El edificio rodea un patio como «*naturaleza humanizada*» (o «*domada*», como dirá también Moya, indicando cuánto a su juicio hay que preparar a la naturaleza y defenderse de ella para habitar). La casa se relaciona con el exterior fundamentalmente a su través (y no mediante las fachadas, que permanecen como elementos secundarios, utilizadas según el clima, la orientación, el espacio al que vierte, etc.). Las galerías o solanas son aún otro elemento intermedio que da paso al exterior, definido por elementos naturales también humanizados: los jardines, geométricos o estudiados, arquitectura de la vegetación y del suelo, definida en función de la presencia del edificio. A los jardines suceden los campos de labranza, dotados de un orden de carácter distinto. Después el bosque, donde aún el hombre trabaja, para llegar, al fin, a la montaña, donde la eventual presencia del hombre no es nada en comparación con el esplendor puro de la naturaleza.

Acéptese esta versión de lo que el mismo Moya explica⁴⁵, definiendo una transición llena de sugerencias y que entiende propia de la «*arquitectura cortés*». En el texto que lleva este título precisaba que antiguamente se diría «*la cortés arquitectura*», ya que tal característica, la cortesía, difícil de encontrar en la arquitectura de hoy, era

inherente, por el contrario, a la arquitectura antigua⁴⁶. La *cortesía* alude ahora a esa matizada transición entre edificio y lugar, a esa armonía buscada para presidir las relaciones entre arquitectura y naturaleza, de la que se piensa que el *estilo moderno* carece.

El idealismo de Moya emerge aquí aceptando una platónica armonía de orden no exactamente formal. Hay una idea de edificio «orgánico», próxima a otras concepciones propias de algunos intelectuales franquistas⁴⁷; pero en la descripción del paisaje, en su modo de verlo como *paisaje proyectado*, hay un sabor *dieciochesco* o, incluso, *palladiano*, si pensamos en las villas vénetas no como arquitectura, sino como centros de un *paisaje colonial*. El tipo propuesto por Moya y su relación con el entorno natural, se basa siempre en estas ideas primitivas de implantación que podemos definir como coloniales si por tal entendemos a las arquitecturas que se insertaban como centros de dominación o colonización de un territorio, en las que aparece una idea más pura, primitiva, sobre el hecho de construir; y entendiendo la arquitectura como la imitación del enfrentamiento original del hombre con la tierra que va a habitar. Aunque, naturalmente, no estamos en presencia de las reacciones de ningún «buen salvaje», sino, por el contrario, frente a una sociedad organizada y jerárquica.

Pues bien claro es, para Moya, que la *cortesía* que proclama viene de *corte*. Que el tipo tradicional tiene la capacidad de proponer una arquitectura que, sea cual fuere el tema y su importancia, pueda fundarse en los valores y delicadezas *auténticas* de una Corte, de un Palacio.

Observemos también la presencia de la idea de *patria artificial* (que Rossi también utiliza recogiendo de Cattaneo)⁴⁸, de *paisaje humano como «inmenso depósito de fatigas»*⁴⁹, lo que no deja de mantenernos en el área del moderno pensamien-

to *ilustrado*. Hay que hacer notar, pues, que, aún cuando Moya toma como ejemplo máximo al Generalife, en cuanto examinamos algo más sus matices en el tema de la relación entre arquitectura y naturaleza, emergen también contactos con el Palladio de las villas, con el iluminismo, con Rossi, esto es, con arquitecturas que rechaza precisamente por su independencia frente a lo natural —y frente a otros órdenes de cosas, como vimos—, lo que nos hace entender, una vez entre tantas, que buena parte de su armazón conceptual está tomado de la arquitectura de la ilustración, aún cuando la fidelidad al marco de su utopía le exigiera drásticas correcciones disciplinares y tajantes negativas ideológicas.

Para Moya, pues, el asentamiento del edificio, su implantación en la naturaleza, es un hecho racional de geografía en el que la arquitectura es resultado expresivo de su sabiduría —de su «*cortesía*»— al realizar tal implantación. La casa sobre pilotes —no hablemos ya de cosas como la casa sobre la cascada—, o cualquier otra pretensión de ignorar la naturaleza, o, por el contrario, de integrarla en la casa, quedan consideradas como ideas no racionales del construir, ante las que piensa que la misma existencia de la arquitectura antigua pone en dura crítica.

Para configurar el modelo concreto a partir del tipo tradicional (esto es, para disponerlo convenientemente según la *utilitas*, para ajustar las dimensiones y luces de las piezas que exige la *firmitas*, y para lograr el necesario orden y la proporción en el conjunto y en la justa colocación de los elementos que demanda la *venustas*), se dispone de un instrumento de medida, la malla ortogonal con el pie castellano como unidad, responsable de la definición métrica de las *redes* y figuras que conforman físicamente el tipo para dar satisfactoria respuesta, no necesariamente basada ni en elementos o *redes* comunes ni

en independientes, a la *utilitas* y a la *venustas*.

Tal malla soportará así al todo; pues la antigua medida basada en las proporciones humanas —y corregida ahora para adaptarla al sistema métrico decimal— se comprendía como el instrumento capaz de unir naturaleza y arquitectura desde el profundo plano de la que se piensa como estructura matemática común. La utilización de las proporciones tradicionales, de las reglas clásicas basadas en el número, eran medio y garantía del buen acuerdo entre edificio y lugar, de la conversión del tipo como abstracción intelectual en arquitectura concreta, diferente de la naturaleza pero armónico marco del hombre en cuanto se medía con las mismas unidades y reglas que él e identificables así en aquélla⁵⁰.

El tipo propondrá, pues, una arquitectura que destaca netamente su condición humana, artificial, frente a su marco. Una arquitectura que no se interesa en introducir la naturaleza en su interior, pues es precisamente en la creación de una alternativa a la naturaleza, de una naturaleza «otra», si se quiere, donde se reconoce la idea misma, incluso por originaria, de arquitectura.

Pero ésta no huirá u olvidará su marco; por el contrario, debe buscar un buen acuerdo con él y, al disponer su propia constitución, dará entrada a la naturaleza en el medirse con las mismas reglas y unidades que el hombre y que ella.

La arquitectura se produciría así, en su intenso constituirse, de acuerdo con la armonía del universo interpretada desde un entendimiento *neoplatónico* y *agustiniano* del mundo. Desde la ambición por tal armonía entendemos, como tantas veces, su arquitectura. Aunque, como en tantos otros casos, el poco interés que la posición idealista de Moya pueda despertarnos sería erróneo que nos condujera a una interpretación parcial; y, con ella, al desprecio de las ideas arquitectónicas que defiende.

Pues en la confianza depositada por Moya en trazar el tipo mediante el número y en que éste sea la matriz de toda armonía —entre las partes y el todo, entre las distintas exigencias de todo problema arquitectónico, en el resultado finalmente percibido— se nos presenta su idealismo ideológico convertido ya, sin más, en arquitectónico; y en heredero de la tradición clásica que comparte que todo, incluso la persecución de la belleza, es un problema mental, racional. Sentimiento y razón serán uno, pues lo bello como sabemos no sería más que el rostro de lo bueno, aquel que, casi inevitablemente, dará faz a la arquitectura verdadera.

La construcción

El tipo que define el edificio como *fábrica* alrededor de uno o más patios, constituía el *arquetipo* —pues no se trata del concepto de tipo propiamente dicho— que Moya interpretaba como uno de los principios del *clasicismo de la tradición española*. El arquetipo garantizaba, más que definía, la *utilitas*, y suponía, sobre todo, una determinada *idea de arquitectura*. Esta se precisará más con lo que podríamos tener por segundo principio: la construcción, entendida ésta como el arte de edificar.

En la «*crítica al estilo internacional*» apuntamos ya su posición frente a las categorías *vitruvianas* y frente a la opinión de Boullée: la construcción no se consideraba un campo auxiliar⁵¹, sino un problema específico de arquitectura. Siempre será Moya bastante explícito en este tema, señalando incluso cómo el objetivo obligado de la congruencia entre construcción y forma final trascendía la simple adecuación técnica para penetrar en el campo de lo arquitectónico: «Además de esta razón práctica hay otra —diría al explicar una de sus cúpulas— y

es que en ninguna época buena de la arquitectura se empleó tal sistema falso, ni hace falta emplearlo si se conocen las verdaderas reglas de la arquitectura que, cuando es buena, lleva en unidad perfecta las formas adecuadas al uso del edificio y a la construcción de estas formas, regidas por un ideal artístico que encierra ambas consideraciones de utilidad y de construcción y que las liga al mundo superior de las ideas»⁵². La consideración de construcción como principio —esto es, como problema arquitectónico— exigía su congruencia con la forma; o esto, al menos, era su mayor aspiración. La construcción debía ser técnicamente buena, pero tal bondad debe adecuarse también a los posibles problemas de la *utilitas* —lo que supone en definitiva ser congruente con el tipo— y ponerse al servicio del pensamiento capaz de lograr la síntesis, el pensamiento arquitectónico.

Pero la insistencia de la arquitectura moderna con el tema técnico complicará la situación, obligando a Moya a matizar todavía sus conceptos, distinguiendo entre *construcción* y *técnica*, distinción que utiliza frecuentemente sin llegar a aludirla. Por *construcción* entenderá el conjunto de métodos y posibilidades de la ciencia o arte de edificar según se recoge en la tradición histórica, y que considera un tronco vivo, proseguible y susceptible de ser enriquecido. Y llamará *técnica* al conjunto de medios ingenieriles modernos que, pudiendo incorporarse a la tarea de hacer un edificio, no admite que puedan entenderse más que en el interior de un campo específicamente técnico-científico, esto es, no sometido a consideraciones formales arquitectónicas. De forma simplificada y clara diríamos que *construcción* es lo que incumbe al modo tradicional de edificar, compuesto por la estructura y las obras gruesas, la albañilería y los oficios tradicionales. *Técnica*

sería, en cambio, el conjunto de medios que, basado en nuevos materiales y con capacidad de incluir más, es capaz de fabricar artefactos auxiliares, máquinas, instalaciones diversas, etc., y que sólo se convierten en útiles para las soluciones arquitectónicas cuando están exclusivamente al servicio de ellas. La arquitectura que Moya defiende no reconocerá, pues, a la *técnica* como uno de sus principios al entenderla completamente ajena a sus auténticos intereses.

Claro es que la *construcción*, como ya apuntamos, estaba también necesitada de una calidad puramente técnica. Sólo que esta calidad no condicionaba lo arquitectónico sino que podía, sin merma, ponerse a su servicio. La *técnica* por el contrario no tenía para Moya capacidad arquitectónica, subvirtiendo la arquitectura cuando ésta la utilizaba como principio.

Tal subversión quedaba además explícita en lo práctico, no pudiendo abandonarse la construcción tradicional si quieren, por ejemplo, combatirse con eficacia los rigores climáticos, pues la calefacción y la refrigeración sólo deberían ser ayudas a lo que el edificio puede resolver, en gran parte, por sí mismo. La arquitectura que olvida las posibilidades que, como ésta, son propias de la construcción tradicional, necesita meter máquinas en su interior. Seguir el camino de la técnica exigirá a la arquitectura, también por otras muchas cosas, el tener que satisfacer elevados precios. Moya señalará, no aquellos aspectos que más le preocupan, sino los que a los arquitectos interesados por la técnica deberían parecerles incontestables: el práctico y el económico.

A la *construcción*, pues, y no a la *técnica*, quedaría reservada la misma categoría principal que al tipo. Y si éste suponía, de algún modo, la esencia del edificio y, con él, de la arquitectura, la construcción se aproximaba también a esta identificación. Así la exclusión de la técnica le separaba

de lo moderno, pero la importancia dada a la construcción ahondaba en realidad la grieta, viniendo a señalar, como otras veces, la lejanía con respecto al siglo XVIII y a la academia francesa y surgiendo en cambio, y casi inevitablemente, el nombre de Piranesi. O la consideración, si se quiere, de un entendimiento de lo clásico —de un anti-clasicismo, en realidad— más volcado del lado de lo romano que de lo griego⁵³. Esto es, más interesado en convertir la construcción en lenguaje arquitectónico como medio formal y espacial, *plástico*, que en interpretarla como la tectónica de una composición *elemental*.

Tendremos así a un cierto Moya anti-clásico y heterodoxo por enamorado de la construcción, que valora la tradición también en lo que tiene de acumulación empírica y que deja libre lo experimental. Es el Moya que podemos llamar *romano*, tentado a dejarse llevar por el entendimiento inherente a la identificación entre construcción y arquitectura. Pero, simultáneamente, estará siempre presente el Moya *griego*, que entiende la arquitectura como un orden mental, tectónico y sintáctico, en el que la construcción cumple el papel de medio congruente, pero doblegado a tal orden. En sus obras existen casos en que una tendencia vence a la otra, la domina, pero siempre están presentes, coexistiendo, ambas actitudes.

La historia explica esta coexistencia: son los ejemplos históricos los que invitan a aceptar tal síntesis o, en todo caso, a no olvidar ninguna de las dos tesis originales y, aparentemente, opuestas. Así los dos entendimientos se superponen y conviven: la construcción es el medio configurador real y no metafórico, pero éste ha sido convertido en arquitectura mediante una ley compositiva y, por tanto, ajena en sentido estricto a la técnica constructiva, aunque basada en sus posibilidades.

La construcción era principio de la arquitectura; la estructura resistente como emblema y síntesis de aquélla era parte sustancial (o «*categoría esencial*», al decir de Moya⁵⁴) de ésta, con lo que tendrá gran importancia en la configuración, la más fuerte influencia en la definición de la mayor escala.

Pero la consideración de la construcción como principio y de la estructura como «*categoría esencial*» supone un papel en la configuración arquitectónica total que puede, sin embargo, ser bien diverso, al tiempo que no supone, necesariamente, una gran incidencia en lo visual. Los distintos temas —o, incluso, las distintas partes de las obras— pueden pedir a la construcción un papel expresivo diferente, al mismo tiempo que ésta puede alcanzar un mayor o menor peso en la configuración del total y hacerlo de diferentes modos. Tanto, pues, en su consideración configuradora o como responsable de la imagen, la construcción podrá adoptar papeles e intensidades muy distintos.

Para Moya —frente a lo defendido por Le Corbusier— era posible y sabio que llegaran a coincidir, se hicieran uno, aquello que cierra y configura el edificio con aquello que lo sustenta; ya que a la construcción se la supone dotada de la suficiente elasticidad para servir de medio *real* configurador al dictado de ideas —el tipo, por ejemplo— que ella hará posible, pues tales ideas, aunque ajenas a las razones técnicas, son coherentes constructivamente. Del mismo modo, la construcción será versátil para convertirse en medio expresivo, en uno u otro grado. Y ambos papeles —y la naturaleza, también diversa, de la relación que se quisiera establecer entre ellos— no quedaban obstaculizados por el tipo y la construcción tradicional de modo que se hicieran necesarias la *planta libre* y la técnica.

Tipo y estilo definirían en realidad la arquitec-

tura, la *esencia*, siendo la construcción la encargada de convertir en *sustancia* tal definición. Pero la construcción alcanza así una fuerza tal de necesidad y un papel tan decisivo, por tanto, en la configuración de la forma, que adquiere para Moya la categoría de «*esencial*», sin dejar de ser, simultáneamente, instrumental. Pues en la historia podía llegar a verse cómo construcción y arquitectura venían a ser, tantas veces, una misma cosa: la construcción era tan inevitable y valioso medio para conseguir la arquitectura que, sin dejar de ser medio y de ser empleado como tal, llegaba a ser, en el mismo hecho de constituir la *sustancia*, *esencia* misma de la disciplina.

Al hablar de Moya más «romano» que «griego», pero siempre participando de ambas posiciones, aludíamos ya a esta ambigüedad. Y si ésta permaneció siempre como identificación entre *esencia* y *sustancia* (y, por tanto, como indecisión o superposición entre el valor plástico de lo construido y su papel como responsable de un orden mental previo) nunca quedaron confundidas las razones técnicas con las arquitectónicas: aquéllas deberían cumplirse por añadidura sin dotar de contenido a éstas.

La construcción tradicional, al constituir la sustancia del edificio, obligadamente lo configuraba y era responsable de su imagen. El modo y la intensidad en que ésta quedara definida en relación con la construcción eran, sin embargo y como vimos, bien diversos; esto es, la imagen del edificio se hacía posible mediante la construcción, pero no necesariamente era un resultado de la fiel o directa expresión de ella. Incluso hay casos en los que «*la verdad de la construcción tiene que ser limitada en su expresión por otra necesidad más importante*»⁵⁵, frase que indica la disposición de Moya a pensar en un matizado uso de la idea de *sinceridad*, y a preferir «*la naturalidad con que salva el vano una cúpula clásica*» frente a la «*exhibición de*

tensiones de una estructura colgada»⁵⁶. Piensa que la arquitectura utiliza la expresión constructiva de un modo natural, pero que ésta debe matizarse e incluso desaparecer por razones arquitectónicas o por simples razones prácticas.

En síntesis, y como vimos ya en la acusación de formalistas que vertía sobre los estilos «enemigos», el empeño en la fidelidad y radicalidad de la expresión constructiva obligará incluso, según Moya, a construir mal para poder conseguirlo, con lo que una intención ya arbitraria —«*dogmática*», como él decía— acabará coronada con un fracaso. Es la arquitectura la que debe pedir a la construcción un equilibrado, matizado y diverso papel que sólo la construcción tradicional puede, a su juicio, cumplir.

En un plano diferente, la construcción tradicional hacía posible la conservación de la artesanía y de los antiguos oficios frente a las técnicas modernas dependientes de la industria. Moya pretenderá convencer de la mayor eficacia práctica y arquitectónica de las técnicas tradicionales, incluso al margen de las circunstancias españolas que le llevan a utilizarla, pues será este aspecto el que le permita relacionar lo más práctico con lo más trascendente. La desaparición del modo antiguo de construir supone para él la desaparición del clasicismo español, y el paso a la industria y a la máquina será coherente secuela de una arquitectura que no puede ya recibir tal nombre. La industria será alienación total —de la arquitectura, de quienes la hacen, de quienes viven en ella— y la artesanía y los oficios tradicionales la garantía, por el contrario, de una obra participativa y creadora, por parte incluso del más ínfimo de los obreros.

Encontramos así a Moya cercano de nuevo a preocupaciones que fueron propias de la cultura

británica del XIX y que —nos parecería ahora que paradójicamente— inspiraron la arquitectura moderna.

Si al hablar de las bases filosóficas e ideológicas lo comparamos con Pugin, volvemos a ellas desde la construcción, encontrando coincidencias con el grupo de artistas e intelectuales agrupados en torno a Ruskin. Para Moya, como para Ruskin, desde bases ideológicas en este caso distintas, los oficios tradicionales y artesanos serán capaces de convertir la arquitectura en una auténtica obra colectiva, en la que el obrero no es una pieza de máquina, sino parte viva y diferenciada de una totalidad que recibe en todas sus partes la impronta directa de la mano del hombre y de su sabiduría milenaria. Preocupaciones morales y trascendentes unen, por encima de sus ideologías concretas, el pensamiento de ambos. Aunque, como en el caso de Pugin, estas preocupaciones quedarán plasmadas en dos estilos diferentes: el goticismo para los británicos y el clasicismo para Moya.

Ya al examinar sus semejanzas con Pugin habíamos visto que la pretensión de Moya de seguir una arquitectura de la verdad revelada era, histórica, y hasta convencionalmente, menos forzada que la de aquél.

Es preciso notar ahora que la tradición clásica que Moya ambiciona proseguir es mucho más ajena que el goticismo —y que los medievalismos— a la consideración artesanal. El clasicismo no la necesita, tendiendo, por el contrario, a no valorarla por lo que supone precisamente de introducción de lo azaroso y lo particular, frente a lo normativo y lo universal. La consideración de la importancia de lo artesano en el interior de la tradición clásica es, para Moya, y por un lado, puramente moral, y por otro, unida a su componente empírica, a su anti-clasicismo. La artesanía será en Moya un tema doblemente condicionado: por los criterios estilísticos que no permitirán en

realidad azar alguno ni siquiera al ornamento y porque, en cualquier caso, el único azar posible —y, así, el único que participa— es el que se permite el propio proyectista; los obreros hacen la obra con sus manos, pero no existe holgura o imprecisión alguna para su contribución real.

Esta condición manual del trabajo en la supervivencia de los oficios tradicionales (dirigidos más fuertemente que en cualquier momento de la historia que le sirve de guía) es suficiente, sin embargo, para que Moya entienda que las virtudes prácticas que aconsejaban tal tipo de trabajo no eran más que expresión fiel, en la consideración humanística de todos sus ingredientes, de una arquitectura iluminada por la concepción cristiana del mundo.

La construcción, mundo práctico y concreto, llegaba así a conectar con los más altos ideales, demostrando también por este medio su condición de principio, de esencia; y señalando, una vez más, el interés de Moya en presentar —incluso ante sí mismo— una arquitectura incontestable y coherente desde cualquier punto de vista. Pues para él —como para el movimiento moderno— arquitectura y moral iban hermanadas y no se explicaban la una sin la otra.

El estilo

*«Nunca se ha visto que el arquitecto tenga que elegir el estilo. Siempre ha trabajado en un estilo de arquitectura que era el reflejo natural de un estilo de vida, el de su tiempo y su país. Sólo ahora se ha hecho cuestión el estilo»*⁵⁷.

La frase que antecede hay que entenderla, como siempre, en el marco de la polémica que Moya mantiene con la arquitectura contemporánea. La arquitectura nacida de los *ismos* se explica por las ideas de la época, pero no será para Moya cohe-

rente con la vida y con las necesidades reales y, trasladada a España, supondrá un estilo espúreo, sobre todo en cuanto ajeno al país, a su historia y a su gente. El eco *spengleriano* del estilo como expresión de un «*estilo de vida*» (ya notado en otra ocasión) supone fundamentalmente una nueva alusión a que, para la España de entonces, sólo podía considerarse como válido el estilo propio de su sentido de la vida y de su historia: la tradición clásica.

La arquitectura moderna sería a los ojos de Moya un falso estilo, puramente intelectual. Los arquitectos modernos habrían hecho cuestión del estilo, interpretándolo a su capricho y llevándolo a la más absoluta autonomía con respecto a la realidad, renunciando así a hacer arquitectura para producir un arte abstracto e inútil, costoso y vano. Su frase supone, pues, una negativa tajante a tener por legítima la *libertad del artista* o, en otros términos, la consideración autónoma del estilo. Pero no se crea que la identificación entre estilo y *estilo de vida*, llevaría a Moya a aceptar la sucesión estilística como resultado natural de la expresión de los sucesivos modos de vivir. Esto sería tanto para él como dar la razón a la arquitectura europea desde el XVIII hasta su época: aquellas sucesiones estilísticas eran meros cambios de gusto, inventos figurativos bajo los que permanecía el mismo equivocado modo de entender la arquitectura, abstracto y desconectado de lo que es la verdadera naturaleza del mundo y de las cosas.

Por el contrario, sabemos como para él sólo hay un auténtico *estilo de vida*, el que corresponde a la civilización cristiana encarnada en la historia europea y expresado en el clasicismo. El estilo quedará referido a la arquitectura considerada en su totalidad y no a lo que tiene de diferenciador; y su alusión *spengleriana* sería sólo una trampa dialéctica que, al desarrollarse el razonamiento,

mostraría la evidencia del estilo único —que tiende a identificarse con la arquitectura— y la de que la libertad del artista es en realidad imposible, si no quiere salir del campo propiamente arquitectónico. O, lo que es lo mismo, irse al campo de la mala arquitectura, de la arquitectura equivocada.

Pero el clasicismo —la arquitectura misma en cuanto arquitectura más perfecta— era un ancho tronco que, a lo largo de la historia, había producido diversas ramas y tradiciones. Desde este punto de vista, el concepto de estilo alcanza su definición diferenciadora y queda así enunciado *el clasicismo de la tradición española*.

Visto con gran amplitud, puede introducirse el concepto de estilo como el tercer principio que completa el pensamiento arquitectónico de Moya. Puesto que no cabe duda sobre su vitrubianismo básico, y nos consta el poco sentido que tendrá para él hablar de la belleza en términos aislados, es éste el concepto que debe ocupar el lugar de la *venustas* vitrubiana. Esta sustitución de la belleza por un término mucho más amplio, pero que la supone, dará lugar a dos importantes matices. Por un lado, el término *estilo* se referirá a un campo específicamente estilístico —artístico— que deberá aunarse con la *firmitas* y la *utilitas*, aunque su amplitud consistirá en que el modo de entender estos principios estará ya incluido en el propio concepto de estilo. La *trinidad vitrubiana* quedaba completa con él y las otras dos categorías eran en realidad partes de la personalidad del mismo. Pero, por otro lado, el estilo alcanzaba también la condición de primordial, además de la total, al reconocerse la existencia de un «*ideal artístico*» que *rige y «lleva en unidad perfecta las formas adecuadas al uso del edificio y a la construcción de esas formas»*.

El estilo de la tradición clásica española puede partir así de una definición primera: basará su

configuración en la tipología dispuesta en torno a un sistema de patios; reconocerá la construcción como principio real configurador y responsable de la expresión que permanece al servicio del tipo y al dictado del «*ideal artístico*» que preside el todo; y este ideal, *el estilo*, se concretará primordialmente en la ambición de unidad que, elevada a problema artístico, a ideal, debía reinar entre tipo y construcción. La belleza —la fortuna del hecho artístico, expresión visible y última del estilo— estaría representada por el logro y la exhibición de esta unidad, de esta armonía; concepto de belleza que es más una armonía de orden intelectual, mental, sin necesitar referirse a una condición armónica estrictamente plástica o visual.

Y este concepto de belleza no se considera incompatible ni extraño al empleo de los órdenes o de las formas y elementos derivados del clasicismo, porque existe, como se ha visto, una interpretación tautológica del estilo. La ambición de unidad entre la *utilitas* y la *firmitas* expresada por la *venustas* era propia de toda buena arquitectura; esto es, de la clásica. El empleo de los órdenes y, del control numérico y proporcional significaban ya, en alguna medida, la síntesis histórica de tal ambición.

Clasicismo, pues, tipología claustral, construcción, ambición estilística de unidad entre ésta y el tipo; tal es la definición del estilo de la tradición española. Cada término conlleva los otros en un juego tautológico que gira en torno a la tentación de identificar el estilo con la disciplina, con la arquitectura misma. Pues el estilo, como expresión del «*estilo de vida*» (de la «*weltanschauung*», como gustará decir Moya), hará que el «*ideal artístico*» quede ligado con «*el mundo superior de las ideas*». Y era en esta unión, que por la naturaleza de tales ideas resultaba sagrada, donde venía a

entenderse el estilo, más que como diferenciador, como alternativa única.

Pero la defensa de esta alternativa, única sólo para él, no se basará en la dependencia de las ideas, sino en sus cualidades arquitectónicas, que se entenderán, naturalmente, como reflejo de aquéllas. La tradición clásica española se presentará como la simultánea garantía de rigor y de riqueza y libertad, frente a la rigidez y el esquematismo que entiende excluidos de ella. El abandono y anatema de los esquemas de geometría idealista o basados en los sistemas de ejes de simetría, señalan el interés en unos criterios de ordenación más libres y ligados a la composición por piezas. Las «*reglas de la arquitectura*» representan los principios y la normativa, necesarios para utilizar la rica acumulación de recursos que la tradición también supone. Acudir, pues, a tal tradición —a la historia— recogiendo elementos y hasta piezas completas probadas en ella, se consideraría así un gesto natural y propio del estilo.

Libertad y variedad, son algunas de las características consideradas, pues, como internas a él. Pero el estilo español se considera también tocado por la virtud del equilibrio, de la cualidad de encontrar el intermedio virtuoso entre los viciosos extremos. Ya vimos cómo la libertad debía ir acompañada del orden y el rigor; la variedad, de la unidad o la pertinencia. Frente a la implantación en la naturaleza, se buscará el equilibrio entre la mimesis y la independencia, en pro de un acuerdo armónico cuya perfección simbolizaba el Generalife; frente a la expresión de lo constructivo, se pedía una mediación que evitara tanto la expresión directa como la falsedad; frente al uso —y a la posible expresión de éste— debían equilibrarse las exigencias del tipo y del programa. El estilo se definía así como la mediación entre contrarios. E, implícitamente, como la armonía entre ellos por superposición y coexistencia mutua.

El ideal estilístico primero, esto es, aquel que entiende la arquitectura como un orden concebido por medio de la unidad entre construcción y tipo, era ya la declaración principal de este valor y objetivo del estilo.

Tratado éste en cuanto categoría superior que incluye el todo, el pensamiento de Moya nos llevará ahora a apuntar algunas observaciones en torno al concepto de belleza; esto es, en torno al estilo como definición implícita de la *venustas*⁵⁸.

La *venustas*, a pesar de no enunciarse como categoría, está servida por dos mecanismos fundamentales, tal y como en la tratadística clásica aparecen⁵⁹: el empleo, por un lado, de las proporciones armónicas basadas en el número y, por otro, el de la figuración con el código clásico que se utiliza para definir toda clase de elementos y detalles.

El empleo de las proporciones basadas en las series numéricas armónicas y en las razones sencillas entre números enteros y su utilización con módulos de medida semejantes a los de los antiguos sistemas métricos referidos a las dimensiones humanas, es el instrumento que Moya enuncia como mecanismo básico del proyecto. La trama modular (basada sobre el pie castellano corregido —0,30 m.— y sus múltiplos, principalmente 1,20 m. y 2,40 m.) sirve de base para la totalidad del trazado en cualquier dirección del espacio, ordenando la disposición general, la construcción, los tamaños y posiciones de todos los elementos, utilizando así una regla geométrica como cohesión de la totalidad y que hace entender el clasicismo como una arquitectura de la medida, del número. El número invade el todo, *construye* y ordena la forma, creando la estructura que el lenguaje completará al dotar a la obra de *representación* y garantizar su dignidad visual, su decoro.

Y siendo el lenguaje, naturalmente, el de los cinco órdenes greco-romanos, momento final del estilo.

La forma de empleo de este código estará definida, en primer lugar, por la construcción y por el uso, que precisarán conjuntamente la posición y los perfiles que deberán adoptar las cornisas, jambas, dinteles, alféizares, etc., elementos todos ellos unidos a cosas tales como los huecos y los remates. Ellos estarán directamente relacionados con el material empleado y con el papel que como elemento constructivo cumplen.

En segundo lugar estarán los grandes elementos figurativos —los órdenes completos—, para los que un análisis histórico que nace en el Partenón como fuente más pura (y que no identifica tanto la corrección estilística de los detalles como el significado y el papel arquitectónicos que tienen en el edificio) es el método⁶⁰.

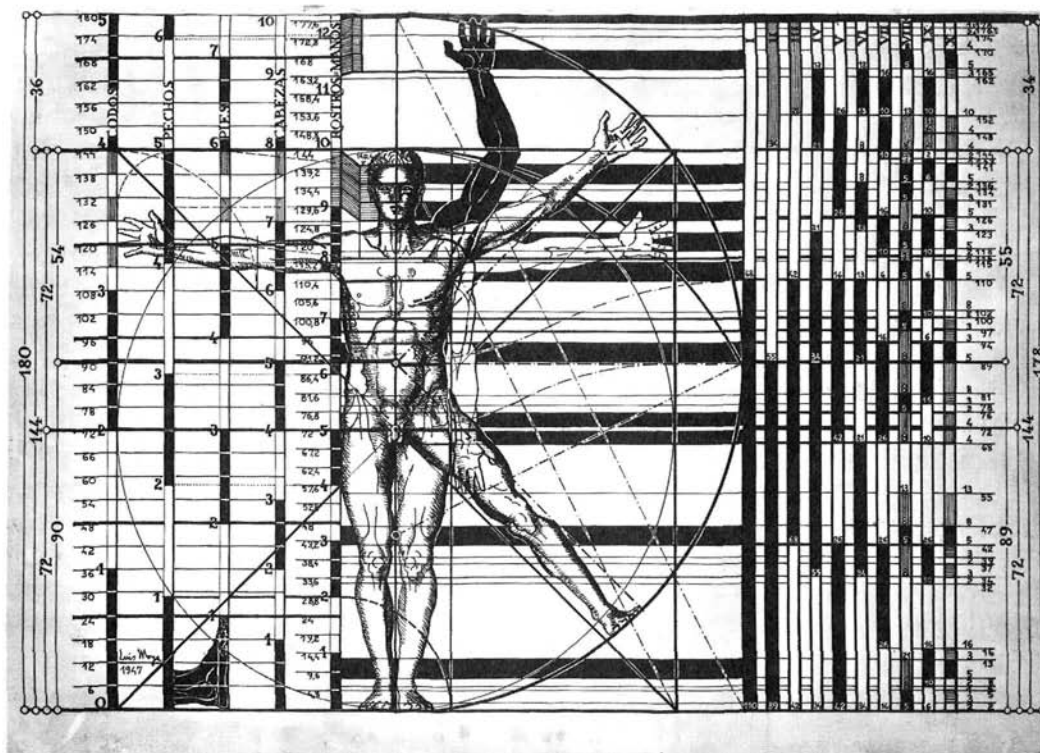
La observación del Partenón, de la arquitectura romana y de la tradición clásica española le hará entender el papel puramente emblemático de las columnas⁶¹ y proponer que, en general, la configuración *representativa* exterior del edificio no deberá de pasar siempre por una inmediata relación con el interior, sino por la superposición de elementos y composiciones emblemáticas independientes. La ambición de unidad de Moya se confía, en este caso, a la superposición y coexistencia de contrarios que otras veces observamos, haciéndolo desde una lectura histórica que anticipará, como ya vimos, lo que años más tarde convertirá en popular a Venturi.

Volviendo a los órdenes, podemos observar que subyace en el pensamiento de Moya la antigua discusión sobre cuál sea la verdadera arquitectura, la de la primitiva cabaña o antiguo templo de madera concebido como expresión directa de la racionalidad constructiva, o, por el contrario, la



Arriba, Alegoría clasicista (1948).

Abajo, Tabla de sistema modular (1947).



del templo que los héroes o los dioses convirtieron en *representación* pétrea de aquélla. Fuentes arqueológicas le permiten concluir sobre la condición sagrada de la columna en los pueblos prehelénicos, de tal modo que el peristilo de los templos puede entenderse como imagen ritual, litúrgica, que, para honrar a la divinidad, la rodea de un recinto sagrado que definen figuras también divinas: las columnas. Su análisis sobre la estructura resistente del Partenón le permite afirmar lo anterior al comprobar la poca intención constructiva del conjunto, que no explica desde la estabilidad la existencia de soportes tan fuertes y próximos, y que aparecen, pues, como elementos puramente expresivos (como ya, con más evidencia, tratarán tantas obras romanas). A la condición sagrada —significativa de los valores— de este lenguaje, es a lo que alude en un texto⁶² cuando dice: «...*hay además otras más elevadas razones, de todos conocidas, para explicar la perennidad del significado de los elementos clásicos como expresión abstracta de un concepto humanista de las cosas y del mundo*». El empleo de las columnas —de los órdenes— como elemento expresivo puro, como emblema del estilo y de los valores a los que éste remite, se articularán mediante los mecanismos de yuxtaposición o superposición que las exhiben de modo radical como elementos añadidos independientes de la función y de la construcción, siguiendo innumerables ejemplos históricos⁶³.

Todo ello le permite superar la dicotomía entre la cabaña de madera y el templo de piedra, asumiendo la racionalidad constructiva que se daba por supuesta en la primera y trasladando del segundo el empleo de los órdenes del código clásico que convierte la arquitectura en hecho de representación.

Esta superación, por simple inclusión, de «contradicciones clásicas» no es única: la dialéctica entre naturalidad y artificialidad del lenguaje

—tema propio del XVIII que también está implícito y es, en realidad, una enunciación distinta del anterior— se ha resuelto en parte al relegar al lenguaje clásico, por un lado, al papel de detalle que pretende mantener tal naturalidad mediante la construcción, y, por otro, al de condición puramente simbólica e, incluso, plástica. Su carácter artificial —convencional— es aceptado al tiempo que se cree en su perennidad histórica —en su naturalidad, por tanto— que, desde un primitivo y sagrado origen, la tradición sanciona.

Los órdenes habrían devenido *naturales* en cuanto representación simbólica y emblemática del clasicismo y sería el acierto de éste el que los convertía en perennes. Simbolizan la disciplina del clasicismo y los recursos que, como el de la *jerarquía*, tan explícita en ellos, seguirá el estilo español aunque no sean específicos de él. Representan, y de ahí su necesidad, la condición visible de los valores del estilo.

Y hay aún un tercer matiz dentro de la misma dialéctica: es el de ver ésta ahora como dicotomía entre lenguaje abstracto, convencional, y lenguaje con poder de significado, contradicción superada, no sólo por la costumbre, que convierte lo clásico en código automático, «*natural*», sino sobre todo por la creencia de que los elementos básicos del código (entre los que podemos contemplar no sólo a los órdenes, sino a la forma y proporciones de los huecos, a las cúpulas y bóvedas, a las cornisas, etcétera) son categorías universales, presentes en el inconsciente colectivo, de tal modo que el nacimiento del clasicismo (y la razón de su permanencia) no sería más que la cristalización práctica y constructiva de las ideas arquitectónicas connaturales a la raza humana, del *arcano espacial*, diríamos. El interés por la cercanía al origen adquiere también, desde este argumento, un nuevo brillo: el clasicismo como arquitectura de la primera vez que el hombre, en su historia,

acierta a configurar cuál sea su entendimiento profundo de la idea de habitar, de «*construir*» la arquitectura⁶⁴.

Quedaría preguntarse por los aspectos que hacían de este estilo un arte propiamente español. La ambición de Luis Moya sería haber aislado aquella tradición clásica genuinamente nacional, y tanto su pensamiento sobre el tipo, como con respecto a la construcción, como sobre lo estilístico, intentaría ya evidenciarlo así. Pero no siempre será tan obvio y, si bien en el pensamiento referente a la construcción diríamos que hay una interpretación más española incluso por personalmente propia, la definición de la arquitectura que quiere seguir, y que piensa que debería seguirse en España, no resulta ser tan específica y nacional, sino que acaba siendo, más bien, la defensa de la prosecución de la manera clásica occidental según una interpretación que, conducida desde la tradición española de tal *manera*, permanece bastante fiel a la tradición clásica antigua y humanística. Pienso que las ambiciones de Moya en este punto no pasaban de aquí, y que su interés no estuvo en encontrar una arquitectura *específicamente española* cuanto en poner a punto la tradición propia del tronco clásico; la riqueza y autoridad de éste lo hacía superior a cualquier deseo de especificidad española, de casticismo. Pues aunque, lógicamente, se trataba de hacerlo «a la española», lo importante consistía en proseguir la epopeya clásica.

Sin embargo, el empirismo es una de las características implícitas en su pensamiento que podríamos tener por más diferenciadoras. Volveríamos a encontrarnos con el valor adjudicado al *justo medio* si lo enunciamos como la ambición de ser fiel a los principios clásicos sin renunciar a la contribución del oficio y de la experiencia. El

clasicismo español sería así capaz de incorporar las experiencias constructivas y lingüísticas a que irá conduciendo este empirismo básico apoyándose en la *autoridad histórica*. Autoridad que podrá mostrarnos lo más hispánico del estilo.

Es efectivamente la historia la que puede convertirlo en español. La historia de la arquitectura española acumulará ejemplos que pueden ser entendidos como *material de composición* (en un camino similar al de la identificación de los *invariantes castizos* de Chueca Goitia⁶⁵) y entre los que adquirirá para Moya un valor especial el de la independencia simbólica de los elementos formales que se juxtaponen como emblemas autónomos.

En su condición de española, tal historia rebasará incluso los términos convencionales del clasicismo, y tanto al Medioevo como, sobre todo, al mundo hispano-árabe —arquetipo de lo específicamente español— se le reconocerá una fundamental inspiración clásica que, así interpretada, llevará el indudable sello de lo castizo. La arquitectura española en América sería otra de las vertientes más decisivas en este aspecto; incluso la más importante en cuanto supone un estilo ya suficientemente maduro para generar una cultura.

La historia española no se entendía, pues, sólo como acumulación de experiencias, sino como incorporación de elementos y soluciones arquitectónicas concretas: «*no habiendo tenido ningún deseo preconcebido de copiar formas antiguas, no hemos querido tampoco eludirlas cuando nos han llegado así y nos son útiles*»⁶⁶, dirá, indicando, como Rossi, que la historia misma puede ser parte del proyecto, siendo las citas y las incorporaciones de fragmentos conocidos no tanto alusiones significativas como recursos de la disciplina comprobados y experimentados, «*fragmentos de una realidad segura*»⁶⁷.

NOTAS

¹ «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», revista *Vértice*, sept. 1940, de Luis Moya, Manuel Laviada y el vizconde de Uzqueta. Con la colaboración, más teórica que real, de los dos últimos, Moya desarrolla durante los años 37 y 38 un ejercicio de arquitectura al que se le puso posteriormente el título con el que apareció en *Vértice*. A pesar de las apariencias y del cierto consenso a interpretarlo tal y como en la revista se exhibe y en la memoria se relata, no creo que fuera concebido tanto como representación del estado totalitario futuro, sino más bien como ocasión de experimentar con los recursos del clasicismo, poniendo a prueba la capacidad del estilo para competir con la arquitectura moderna. Naturalmente el trabajo no es ajeno a la coherencia, que siempre estará patente en la arquitectura de Moya, con una visión ideológica del mundo y, concretamente, con los acontecimientos de entonces.

² Véase la bibliografía de Luis Moya en esta misma obra. Los trabajos más significativos en la definición de su pensamiento son: «La arquitectura Cortés» (*R.N.A.*, 56-57, agosto-septiembre, 1946), «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (I y II, *R.N.A.*, 102 y 103, junio 1950 y julio 1950), *La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón* (Gijón, 1948), el texto sobre la Fundación San José de Zamora (*R.N.A.*, 161, mayo 1955) y el inédito sobre la Universidad Laboral de Gijón, escrito en 1957 para la propia institución, pero que no se llegó a publicar.

³ *La arquitectura Cortés*, conferencia pronunciada en la Academia Breve, publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 56-57, agosto-sept. 1946.

⁴ Véase, al respecto, la Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la Universidad Laboral de Gijón, en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 168, dic. 1955.

⁵ Obra inédita: 1954-57.

⁶ Obra inédita: 1954-62.

⁷ El aspecto ideológico de su pensamiento no fue enunciado nunca por Moya con tanta claridad como se expone aquí. Se ha preferido, por ello, no renunciar a leer entre líneas para, apoyándose en su propio pensamiento actual y en sus declaraciones, clarificar mejor sus principios ideológicos básicos.

⁸ Texto inédito citado en la nota 2.

⁹ J. Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso*, ed. cast. de Gustavo Gilí, Barcelona, 1974.

¹⁰ J. Rykwert, *op. cit.*, y Luis Moya, «El Templo de Salomón», revista *Estilo*, núm. 1, 1945.

¹¹ En castellano, véase, Rafael Moneo Vallés e Ignacio Solá-Morales Rubió, *Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet le Duc*, publicaciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1976.

¹² *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

¹³ Véase Escrito sobre la Fundación San José de Zamora, cit.

¹⁴ *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

¹⁵ La principal argumentación contra el academicismo francés se encuentra en *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

¹⁶ Esta explicación fue relatada al que esto escribe en una conversación. Posteriormente la explicó en la conferencia que, con el nombre de *El lenguaje clásico*, pronunció en Barcelona en octubre del 77, y en Madrid en diciembre del mismo año, en el marco de la exposición «*Arquitectura para después de una guerra*».

¹⁷ Es preciso hacer notar cómo la argumentación de Moya está notablemente influida por su especialización temática en edificios de carácter público, sobre todo docentes.

¹⁸ Véase, especialmente, J. Guadet, *Elements et théorie de l'Architecture*, cours professé à L'Ecole Nationale et Speciale des Beaux Arts, Maçon, 1919.

¹⁹ Nótese la importancia dada por Moya a la vida del edificio en el tiempo, como pensamiento contrario a la arquitectura moderna, que estuvo interesada en una visión de la funcionalidad radicalmente distinta.

²⁰ En temas como éste es donde Moya no quiere distinguir entre el *beauxartianismo* francés y los diversos formalismos tradicionalistas de los españoles contemporáneos suyos.

²¹ Moya identificará en su análisis de la arquitectura griega la independencia entre forma y construcción, lo que le dará lugar a la interpretación del tratamiento de los órdenes que expondremos más adelante.

²² El tratamiento del lenguaje como máscara, tanto respecto a la construcción como al planteamiento general de la arquitectura, fue algo propio del historicismo de los años cuarenta que lo hereda directamente de la arquitectura tradicionalista anterior a la guerra civil, tema que Moya critica ahora reservándolo solamente a la anteguerra. Acaso porque lo que cree restauración de la auténtica arquitectura le hace perdonar algunos esquematismos. En cualquier caso, su juicio sobre el Ministerio del Aire fue absolutamente positivo por la utilización del tipo tradicional y de la figuratividad de la arquitectura de los Austrias, sin advertir —o sin querer hacerlo— la condición de máscara figurativa incongruente con la construcción y

con la constitución interna tan propia de las obras de Luis Gutiérrez Soto.

²³ Ya hemos dicho cómo Moya discute la arquitectura conservadora propia de la época de su juventud, sin aludir a la de los años cuarenta, en muchos casos muy similar. Hay que pensar, sin embargo, que la invalidación del *beauxartianismo* y de los formalismos historicistas se hace en realidad como advertencia y crítica indirecta a sus compañeros españoles, intentando conducirlos por la verdadera tradición.

²⁴ Luis Moya Blanco, *La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón*, Gijón, 1948.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Esta crítica cruel —«poco piadosa», la llama el mismo Moya— no debe interpretarse como juego sucio, pues está parcialmente basada en la experiencia propia o, al menos, en una rectificación de sus propias creencias juveniles. Moya habla de un pequeño edificio construido por él en 1929, según el «*estilo funcional*», y en el que dice haber observado ya estos defectos. (El que esto escribe no ha conseguido encontrar ninguna documentación de esta obra —un pequeño edificio de viviendas—, que Moya da por absolutamente destruida en la guerra.)

³¹ *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

³² *Ibid.*

³³ La crítica de Moya no fue exclusiva al *estilo internacional*, sino también al *organicismo*, al que reprocha sobre todo su interés en confundirse o imitar a la naturaleza. Se puede señalar también el agrado con que Moya verá, una vez fracasada su utopía, el desarrollo de la arquitectura moderna hacia caminos formalmente más elaborados que el racionalismo. En algunas ocasiones cita las obras más expresionistas de Le Corbusier como prueba de que el fracaso del *estilo internacional* era reconocido por el que Moya estima su principal inventor.

³⁴ «La arquitectura y el paisaje», Sesión de Crítica de Arquitectura. (Ponente, Alejandro de la Sota) *Revista Nacional de Arquitectura*, 128, agosto 1952.

³⁵ Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la Capilla en el Camino de Santiago, de Oiza y Romaní, *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo 1955.

³⁶ Ya hemos visto cómo la arquitectura paladiana se considera, también en otros aspectos, próxima a lo moderno.

³⁷ Moya no llega a enunciar nunca el «*tipo*». Sin embargo, la crítica a la idea moderna de función y las características que considera relevantes con respecto al uso nos harán ver cómo tan sólo le faltaba nombrarlo, lo que nos permitimos hacer por él.

³⁸ Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, ed. cast. en Gustavo Gilí, Barcelona, 1971.

³⁹ Véase la observación de la deuda que, en este aspecto, puede tener la teoría rossiana con el pensamiento de Heidegger, en *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*, José Rafael Moneo

Vallés, publicaciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1974.

⁴⁰ Ya hemos advertido cuánto la visión de Moya, en este caso del tipo, puede considerarse mediatizada por su especialización temática.

⁴¹ Véase Sesión de Crítica de Arquitectura del Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto (ponente: Fernando Chueca), *Revista nacional de Arquitectura*, 112, 1951.

⁴² Sesión de Crítica de Arquitectura sobre el edificio de la O.N.U. (ponente: Luis Moya), *Revista Nacional de Arquitectura*, 109, enero 1951.

⁴³ *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit. También en *La obra arquitectónica del orfelinato...*, cit.

⁴⁴ Hay que tener en cuenta que el discurso de Moya está exclusivamente dirigido hacia España, dentro de la idea de «*arquitectura nacional*», tan propia de la cultura española del xx. Nunca trata, sin embargo, con claridad el tema de la internacionalidad del clasicismo; es algo que deja en suspenso, toda vez que para España es adecuado, acaso pretendiendo para nuestro país no sólo el monopolio histórico de la auténtica tradición clásica, sino también su máxima oportunidad y adecuación.

⁴⁵ En *La arquitectura* Cortés, cit.

⁴⁶ *La arquitectura* Cortés es un eufemismo para expresar por primera vez su pensamiento sobre la verdadera arquitectura. La cierta sofisticación del título, acaso ahora poco clara, procede de tratarse de una conferencia pronunciada en la «Academia Breve», grupo artístico del que es miembro y que organizaba y presidía, como sabemos, Eugenio D'Ors. No fue Moya precisamente un ejemplo muy fiel de la arquitectura del pensamiento dorsiano, pero fue quizá el más próximo que D'Ors pudo encontrar, convirtiéndose en protector espiritual de Moya, que acepta con gusto su influencia a pesar de que sus ideas sobre lo clásico son, en realidad, bastante diversas. Algunas de las obras de Moya, las más exacerbadas por lo general, sí responden, en cierto modo, a aquella «*fantasía*», mediante el clasicismo, que D'Ors exaltaba.

⁴⁷ La idea «*orgánica*» de la arquitectura y de la ciudad —según un concepto que tiene poco que ver con el *organicismo* según estamos acostumbrados a entenderlo— fue propia de algunos arquitectos que escriben en la época. En concreto, Pedro Bidagor defendería una *ciudad orgánica* con un sentido que tiene conexiones con la visión del edificio por parte de Moya.

Véase Luis Azurmendi, *Orden y desorden en el Plan de Madrid de 1941*, catálogo de la exposición de «*Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*», ed. del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.

⁴⁸ C. Cattaneo, *La città come principio*, reimpresa por Marsilio ed., Padova, 1972.

⁴⁹ Aldo Rossi, *op. cit.*

⁵⁰ Véase *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, *La obra arquitectónica del orfelinato...*, etc.

⁵¹ Así lo llama textualmente, por el contrario, Pedro Muguruza, su maestro y amigo, en la conferencia *La arquitectura en España*, ed. por la Escuela Social de Madrid, 1945.

⁵² *La obra arquitectónica del orfelinato...*, cit.

⁵³ El amor de Moya por la arquitectura griega del período clásico le llevó a interesarse también en el helenismo como arquitectura más rica y desarrollada, pues el Partenón y las joyas griegas clásicas eran, en su perfección, demasiado simples o esquemáticas para ser imitadas, aunque no para dictar algunas importantes lecciones.

⁵⁴ Véase nota 35.

⁵⁵ *La obra arquitectónica del orfelinato...*, cit.

⁵⁶ *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, cit.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Si bien la totalidad de su pensamiento lo explica, Moya no encuentra conveniente la enunciación clara del concepto de belleza, pues para él la belleza es, simplemente, *el rostro de lo bueno*. En este sentido está en realidad próximo a las enunciaciones propias de la arquitectura moderna, que también eliminan el concepto de belleza utilizando eufemismos y buscándolo como resultado de aspectos que se consideran más pertinentes.

⁵⁹ Nos referimos al tratamiento del concepto de belleza en la tratadística clásica, confiada por lo general a los conceptos y mecanismos de la euritmia, simetría, etc., por un lado, y al ornato, por otro. En cierto sentido Moya sigue este mismo camino al disponer, por un lado, el instrumento del número y las proporciones y, por otro, el del lenguaje clásico.

⁶⁰ Moya tiene algunos estudios sobre la arquitectura griega, como el discurso de ingreso en San Fernando, pero son sus estudios inéditos sobre el Partenón los que le llevan a estas conclusiones.

⁶¹ Estudio explicado en la conferencia *El lenguaje clásico*; véase nota 16.

⁶² Texto sobre la Fundación San José en Zamora, cit.

⁶³ Las columnas como decoración de gusto conocido y sin problema de conservación, es otra de las razones que Moya emplea para discutir con la arquitectura moderna, que para él resolvía la estética con cosas tales como los grandes ventanales y el purismo geométrico, con el tributo que todo ello exigía.

⁶⁴ Argumentos expuestos en la citada conferencia de la nota 16. Según ellos, es absoluto el valor que se le da a la civilización occidental en cuanto la arquitectura propia de su origen se identifica con los mecanismos inherentes al hombre para comprender el espacio y la forma arquitectónica.

⁶⁵ Véase Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947.

⁶⁶ *La obra arquitectónica del orfelinato...*

⁶⁷ Como diría Aldo Rossi, véase *Scritti scelti sulla Architettura e la Città*, ed. CLUPA, Milano, 1976.

SEGUNDA PARTE: LA OBRA ARQUITECTONICA DE LUIS MOYA

Pensamiento y obra componen el discurso de Luis Moya como arquitecto. Pero ya advertimos al comenzar el examen del pensamiento cuando éste se concretaba y definía mediante la reflexión a que la obra obligaba. Por cuanto este pensamiento significa, pues, la conversión de la arquitectura en palabras, en ideas, lo hemos contemplado en primer lugar con el fin de que éstas den una mayor luz al examen de aquélla.

Antes de iniciarlo puede ser útil sintetizar los aspectos más básicos de sus ideas y los problemas que más nos han interesado.

Vimos, en primer lugar, que se trataba de un pensamiento con una clara dependencia de la ideología, planteándonos la duda —no general, sino en la contemplación del caso concreto— de cuánto una arquitectura hija de tal actitud podía ser valorada al margen de ella. Pero tal pensamiento no era, sin embargo, expresión fiel del franquismo, aunque lo fuera de ideologías que se incluyeron en él. La idea de una *arquitectura nacional*, apoyada por el régimen, estuvo sin duda bien presente en las intenciones de Moya, pero no sólo con el franquismo podemos conectar esta idea, pues ella nos remite directamente a la mitología del *ser de España*, de la singularidad de su historia y de su *específica latinidad* que encontramos presente tanto en el pensamiento de Unamuno, en el de Menéndez Pidal, o en el de Sánchez Albornoz, como —si volvemos a la arquitectura—

en los *Invariantes castizos* de Chueca Goitia. El interés en lo nacional no fue sólo propio del franquismo, y si el régimen hizo posible la arquitectura de Moya facilitando sus intenciones, no podemos evidenciar una gran coherencia con los principios ideológicos reales de aquél y si una coincidencia con determinados aspectos que se incluyeron en su interior y que a éste le interesó exhibir como imagen propia.

Una base ética —e incluso, más aún: teológica— era lo que Moya entendía como imprescindible soporte de la arquitectura, idea que podemos considerar próxima a lo moderno, pero heredada del XVI contrarreformista, en el que la Gracia —la Verdad revelada— debía acudir a confirmar la razón.

Asimismo, vimos la poca pertinencia de pensar en la arquitectura de Moya como paradigma de lo clásico, pues era a la «heterodoxia» a lo que venía a conducir el empeño en identificar como verdadero clasicismo el de la tradición española y la necesidad de «ensanchar» el estilo para lograr competir en el mundo contemporáneo. Comentamos también el conflicto entre autoridad histórica y experiencia propia que, no ajeno al anterior, apoyaba una intensa tendencia empírica.

Pudimos también esbozar el sentido que para Moya tiene la autonomía: el entendimiento de la arquitectura como campo de conocimiento específico, cuya aplicación no puede entenderse con

independencia de tantos aspectos que piensa que la condicionan, desde el soporte ético que debe sustentarla hasta el lugar concreto en que se asienta. La arquitectura tendrá así una disciplina propia, pero la libertad del autor no deberá convertirla en independiente.

Sería en cierto modo aplicar este criterio el haber llevado los límites de la «ortodoxia» donde apuntaba el «verdadero clasicismo», definido al excluir como parte de sus principios a los sistemas *beauxartianos* de composición elemental, y aplicando su singular entendimiento de la hermandad y coherencia de las *categorías vitrubianas*, que se quieren tan trabadas como exige el ideal de razón y de verdad que se busca.

La fidelidad al tipo tradicional como respuesta a la *utilitas* no plantea tanto la cuestión de la capacidad de resolver los problemas contemporáneos, sino la de cuanto tal fidelidad tiene el origen, o puede sostenerse, más allá de la especialización temática de los trabajos de Moya.

El tipo, como principio de la arquitectura, enfrenta ante lo moderno la indiferencia funcional y la universalidad que adquiere si se basa en la idea de trama que reconoce el patio como elemento básico. En las obras podrá verse cuánto Moya trabajó coherentemente con tal idea y cuánto, por el contrario, acudió a la visión y a los recursos del funcionalismo.

La construcción es otro principio de la arquitectura al que se asigna un equilibrado papel que no la convierta en técnica auxiliar ni en protagonista de la forma, sino en medio sustancial desde el que se concibe la arquitectura. El intento de que la construcción tradicional sea, como el tipo, suficiente para todos los problemas, abrirá el intenso empirismo basado en la tradición, y dará lugar a la distinción entre construcción y técnica, enten-

diendo ésta última como ajena a la disciplina y precisando, en todo caso, su papel meramente auxiliar.

El valor dado a lo artesanal y lo local será de nuevo ocasión para conectar con la base ética que para la arquitectura se reclama. Lo empírico recibirá con ello un nuevo apoyo, y así las obras se alejarán del ideal clásico, encontrando una base más firme en la tradición española.

Pero era el Estilo, como sabemos, el que presidía y hermanaba la trinidad vitrubiana, representando la «*idea del mundo*», cobijando los recursos de la disciplina y garantizando la libertad, la variedad y el rigor del clasicismo. El estilo se centra alrededor del ideal de unidad, de equilibrio entre extremos y acuerdo entre contrarios, entendiendo la belleza como expresión de este ideal, servida por el número y la proporción y por el empleo del lenguaje de los órdenes. Estos se considerarán el emblema mismo del estilo con lo que, pretendiendo superar las dicotomías clásicas, se presentan como coherentes con la totalidad.

Veámos, por último, cómo la españolidad tan buscada para el clasicismo encontraba su mejor expresión en el papel desempeñado por la historia; esto es, en el peso que alcanzaba ésta como «*material*» compositivo concreto que configura el proyecto, buscando trascender el de mera cita para devenir instrumento de la disciplina. Y quizá sea éste el punto capaz de dar respuesta a una de las cuestiones planteadas por el pensamiento de Moya: a la luz de él es posible pensar que la identificación de clasicismo y verdadera arquitectura supuso el considerar como propio de la tradición clásica todo aquello que se entendía como contenido de la disciplina. Si Moya no fue así capaz de convencer sobre la posibilidad de la supervivencia del clasicismo, pues tal vez no se trataba del mejor ejemplo para lograrlo, la intensidad de su postura extrema y la pasión por la

arquitectura convirtió su trabajo en una continua reflexión sobre el ser mismo de la disciplina, tal y como su pensamiento nos ha mostrado ya.

1. LOS TRABAJOS JUVENILES Y EL «SUEÑO ARQUITECTONICO PARA UNA EXALTACION NACIONAL» (1927-1938)

Los primeros contactos del joven Luis Moya con la profesión, prácticamente reducidos a concursos, acusan la indecisión y la ambigüedad entre lo que fue su formación escolar —ligada a una idea tradicional de arquitectura— y los intereses y temas propios de su nueva situación conjuntamente con la incidencia de la arquitectura moderna en el panorama cultural de entonces.

No contamos con una investigación sobre nuestra Escuela¹ capaz de ofrecernos una visión segura y concreta de lo que fue su enseñanza durante la década de los veinte. La conocida personalidad de sus profesores², algunas publicaciones³ y testimonios directos —entre los que se cuenta el del propio Moya— nos permiten, sin embargo, llegar a la conclusión de que el panorama escolar de la época estaba presidido por el academicismo y tradicionalismo eclécticos, uno de cuyos fieles exponentes sería la arquitectura de Modesto López Otero. Perdida definitivamente la continuidad académica que inspiró la enseñanza en la casi totalidad del siglo anterior, no parece que existiera entonces un rigorismo clasicista o un academicismo ambicioso que nos permita entender el proyecto fin de carrera de Luis Moya como un trabajo representativo de la Escuela de Madrid. Debe ser, por el contrario, una actitud propia la que vemos representada en el proyecto⁴, y que podemos

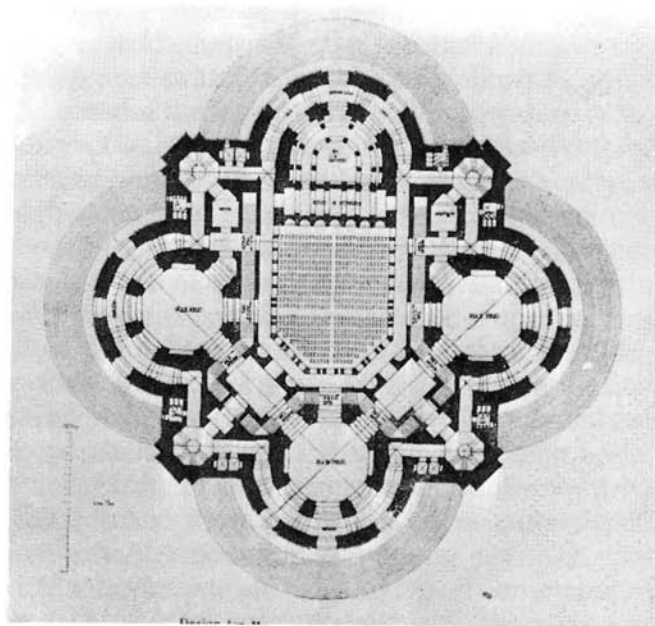
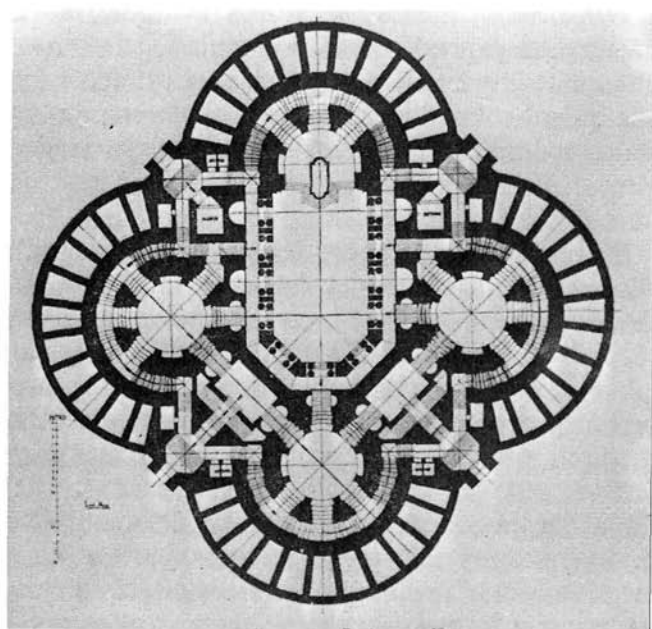
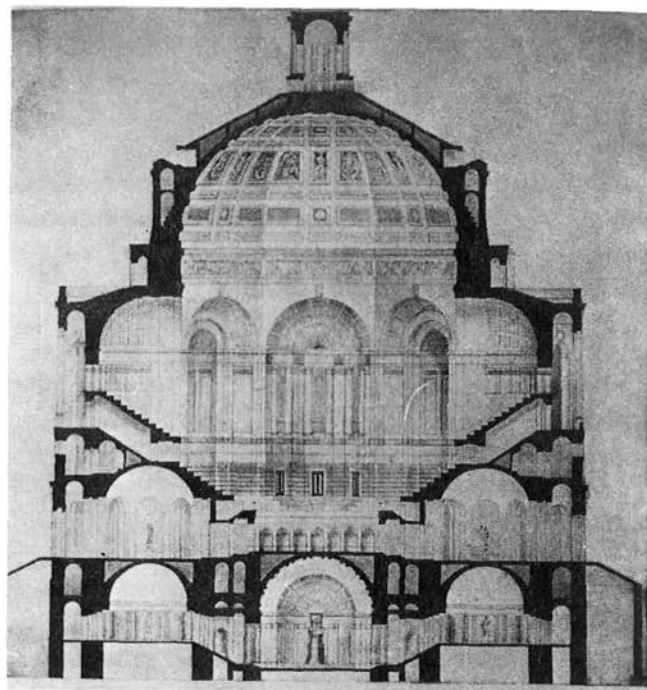
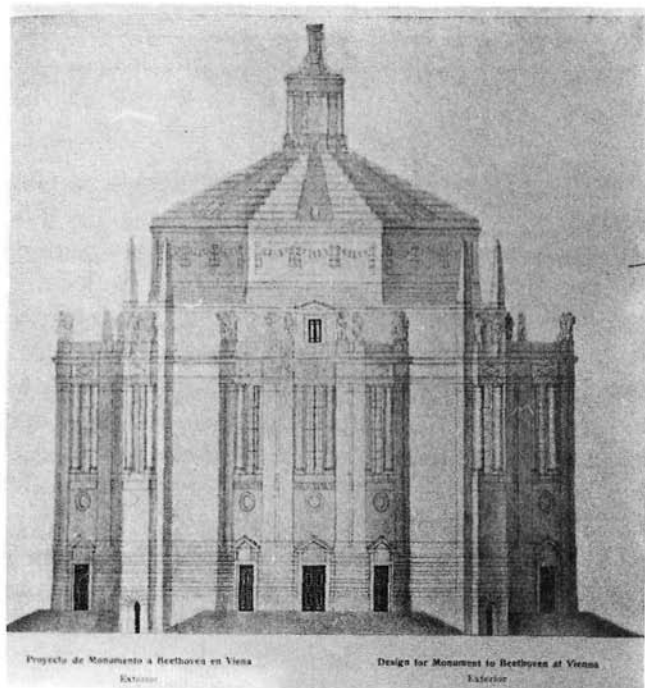
interpretar como el interés de seguir los principios clásicos.

El rigorismo académico y el radicalismo en la utilización de los recursos compositivos, impropios entonces de la Escuela de Madrid, anuncian cuánto el ideal de clasicidad volverá a tener interés para los arquitectos de nuestro siglo, y cómo, en el plano personal, existirá la ambición por defender el clasicismo como mejor alternativa.

El fin de la carrera de arquitectura (1927) abrirá para Luis Moya, sin embargo, un tiempo de perplejidad en el que sus trabajos juveniles, los concursos, no siguen la tendencia del proyecto final, que parece así quedar como ambición soterrada para emerger más tarde.

Todos estos trabajos oscilarán, en cambio, entre un singular expresionismo, por un lado, el acercamiento al funcionalismo, por otro, y una postura que quiere compatibilizar algunos valores propios de lo moderno con principios compositivos académicos, intento éste muy común a cierta arquitectura madrileña de la época.

El monumento a Pablo Iglesias (1928, con E. Pérez Comendador), y el Faro a la Memoria de Cristóbal Colón (1928-32, con Joaquín Vaquero)⁵ son, a mi juicio, los trabajos más interesantes del período, singularmente el Faro de Colón. Ambos pertenecen a un entendimiento de la arquitectura moderna que busca la configuración de *un nuevo universo formal y significativo*, preocupación propia de los sectores culturales europeos del momento que se mueven en la órbita del expresionismo⁶. La elección formal se sitúa próxima a este movimiento, aunque la *metáfora americana* se realice también desde ideas que permiten percibir el exaltado clasicismo que en Moya encontraremos intermitentemente. No vamos a examinar con detalle este proyecto, pero observemos cómo, aunque



Proyecto Fin de Carrera. Mausoleo para Beethoven en Viena. 1927.

pueda recordar las composiciones tardo-románticas de matiz secesionista —como son algunos dibujos de Anasagasti, por ejemplo—, el proyecto del Faro no es un simple esbozo monumental: la simbólica torre-montaña es un estudio acabado, constructivamente resuelto y propicio a ser desarrollado y construido. El realismo de Moya pretende evitar disolverse en la exacerbación que el concurso prácticamente pedía —como demuestra el conjunto de trabajos presentados—, pues no por ambicioso querrá el proyecto dejar de ser realizable, hablando así de cuanto uno de los máximos esfuerzos de la carrera de Moya girará en torno a configurar realmente, a construir, aquello que piensa que sólo aparentemente es utopía.

Más adelante algunos trabajos, entre los que destaca el interesante Museo de Arte Moderno (1933)⁷, compatibilizan recursos proyectuales propios del racionalismo y de la cultura moderna con criterios académicos, operación garantizada por la similitud de mecanismos de la composición elemental.

Por último, algunos trabajos están interesados en acercarse decididamente al funcionalismo, pero son sin duda los menos interesantes del período. Pueden citarse el proyecto de cine en la calle de Granada (1935) o el Colegio de Huérfanos de Correos (1935), concurso en el que gana el primer premio. Como en tantas otras obras madrileñas, la figuración moderna «ortodoxa» se aplica como piel de un esquema independiente, sin que ninguno de los dos ejemplos ni otros de tipo menor⁸ alcancen la calidad habitual de sus trabajos, acaso esta vez resentidos de la poca confianza que se tiene en esta tendencia a pesar de haberla seguido en algunas ocasiones.

La duda, la indecisión, parece, pues, acompañar a Moya en estos primeros años, permitiéndole los concursos experimentar distintas versiones archi-

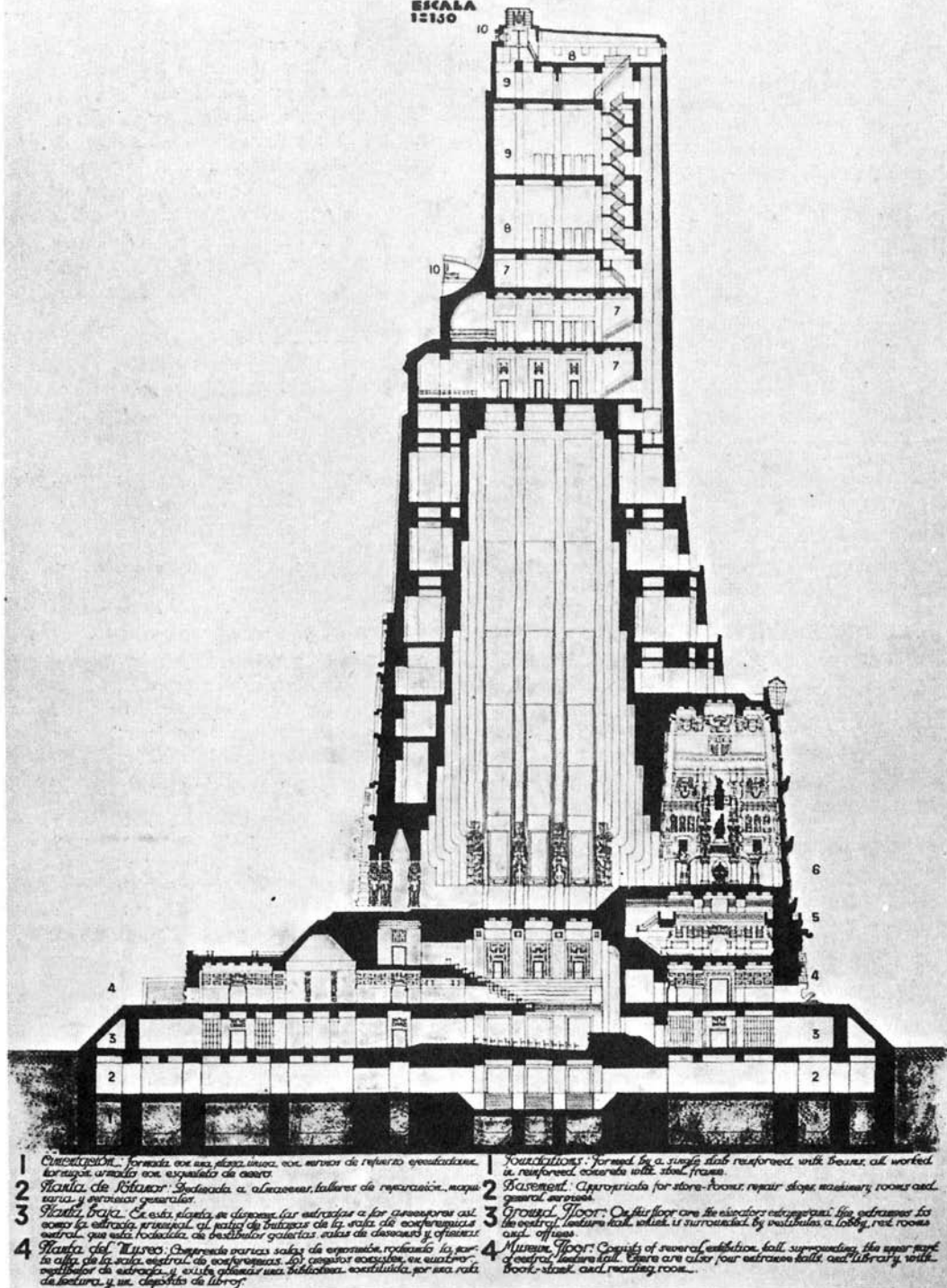
tectónicas. Es digno de destacar, además, que tales experiencias recogen cada una aquella idea de arquitectura —esto es, aquella tendencia o estilo— que se entiende propia del tema, según la manera de pensar del eclecticismo. Encontramos así a los monumentos conmemorativos proyectados dentro del *expresionismo*; para un cine, un colegio, un edificio comercial, una vivienda, se acude al «*funcionalismo*» —o, más simplemente, a su lenguaje—; para los museos, las iglesias, a un depurado y modernizado *academicismo*. Los temas y sus características dictarán el estilo, aunque ello no fue más que el medio elegido para experimentar y no una actitud que podamos considerar ni definitiva ni demasiado propia o, mucho menos, entender como si fuera una declaración doctrinal. Es su trayectoria posterior —y el hilo, ni siquiera demasiado sutil, que une sus mejores proyectos— la que nos permite interpretar la actitud ecléctica de los primeros años como campo de ensayo en el que se reflexiona sobre qué cosa sea la arquitectura.

La guerra civil no interrumpirá el camino experimental sobre el tablero de dibujo⁹. El tiempo de guerra era tiempo de reflexión e, incluso, su motivo, dando lugar al ensayo que fue más puro como tal: el *Sueño arquitectónico para una exaltación Nacional*, ejercicio de arquitectura que, sin necesidad de concurso ni de pretexto real alguno, parece querer superar todo eclecticismo y orientarse de forma decidida hacia la manera clásica.

La inexistencia de un arte académico español, de una tradición clásica propia y viva, es una tragedia que se hace presente para Moya, sino desde antes, sí, al menos, desde el momento en que elabora los dibujos del *Sueño arquitectónico*. Pero su elección decidida de la manera clásica no generará sólo un lamento por no hallar un tronco

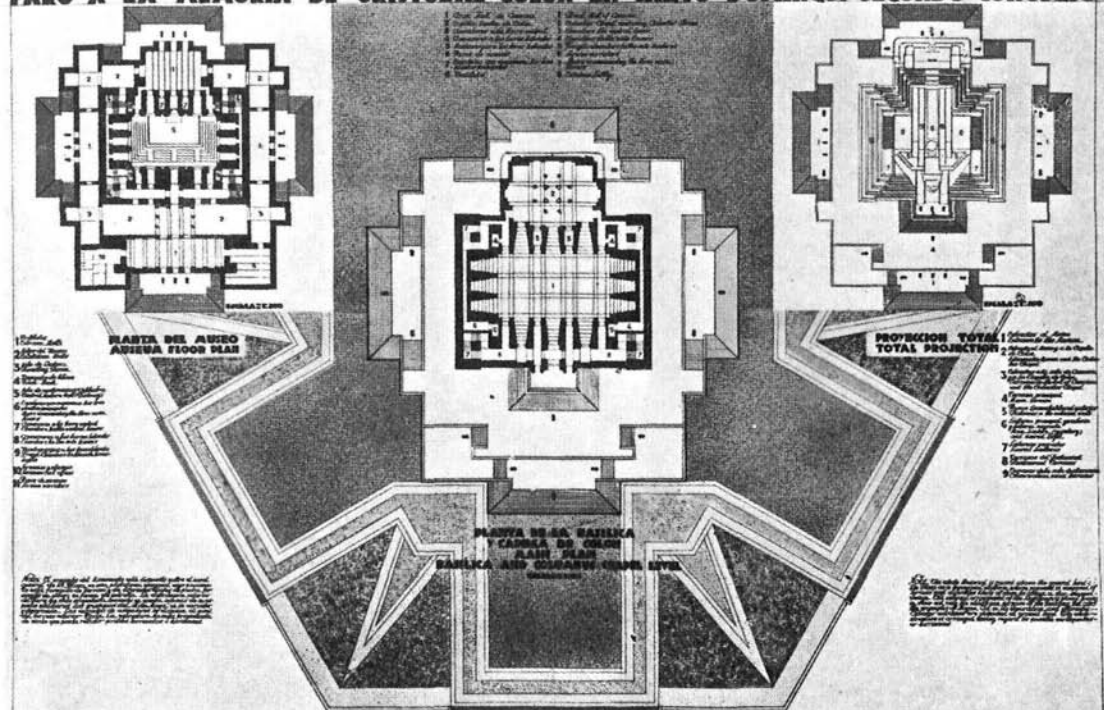
SECTION LONGITUDINAL LONGITUDINAL SECTION

ESCALA
1:150



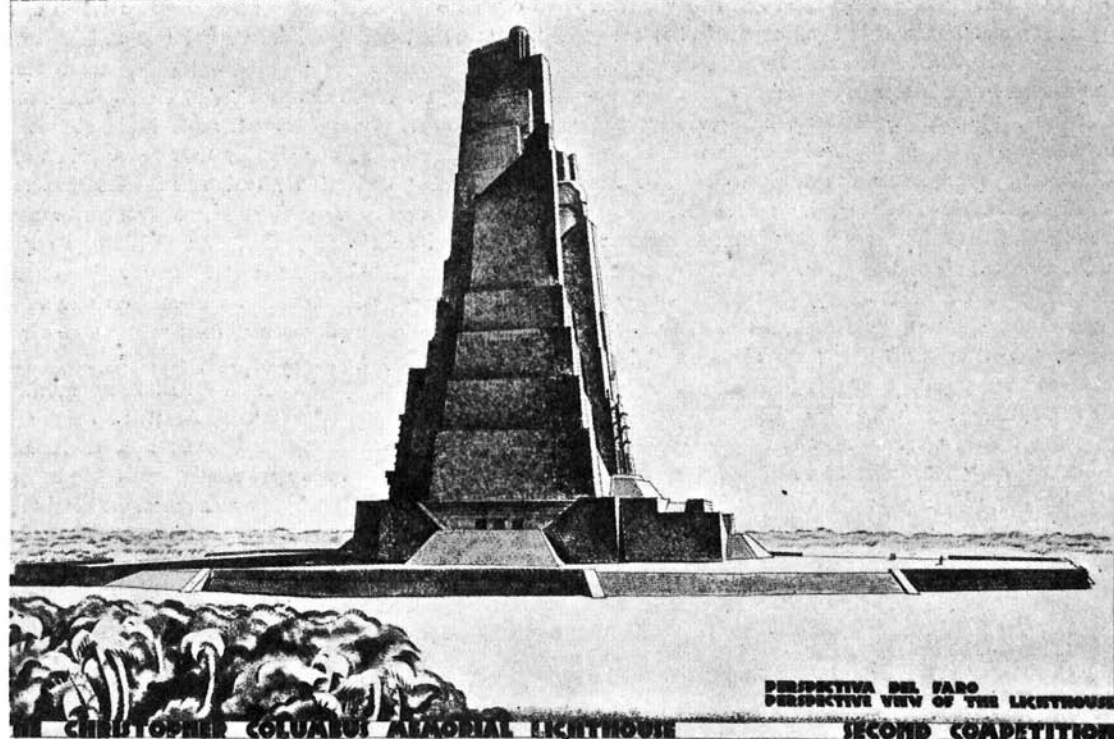
Proyecto para el Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana (1929- 32). Con Joaquín Vaquero Palacios.

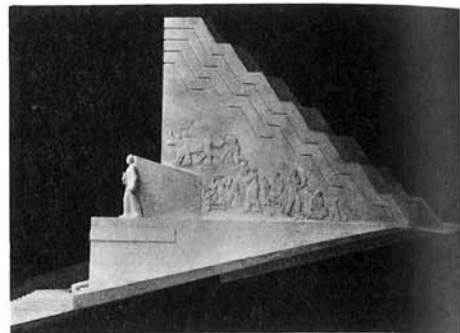
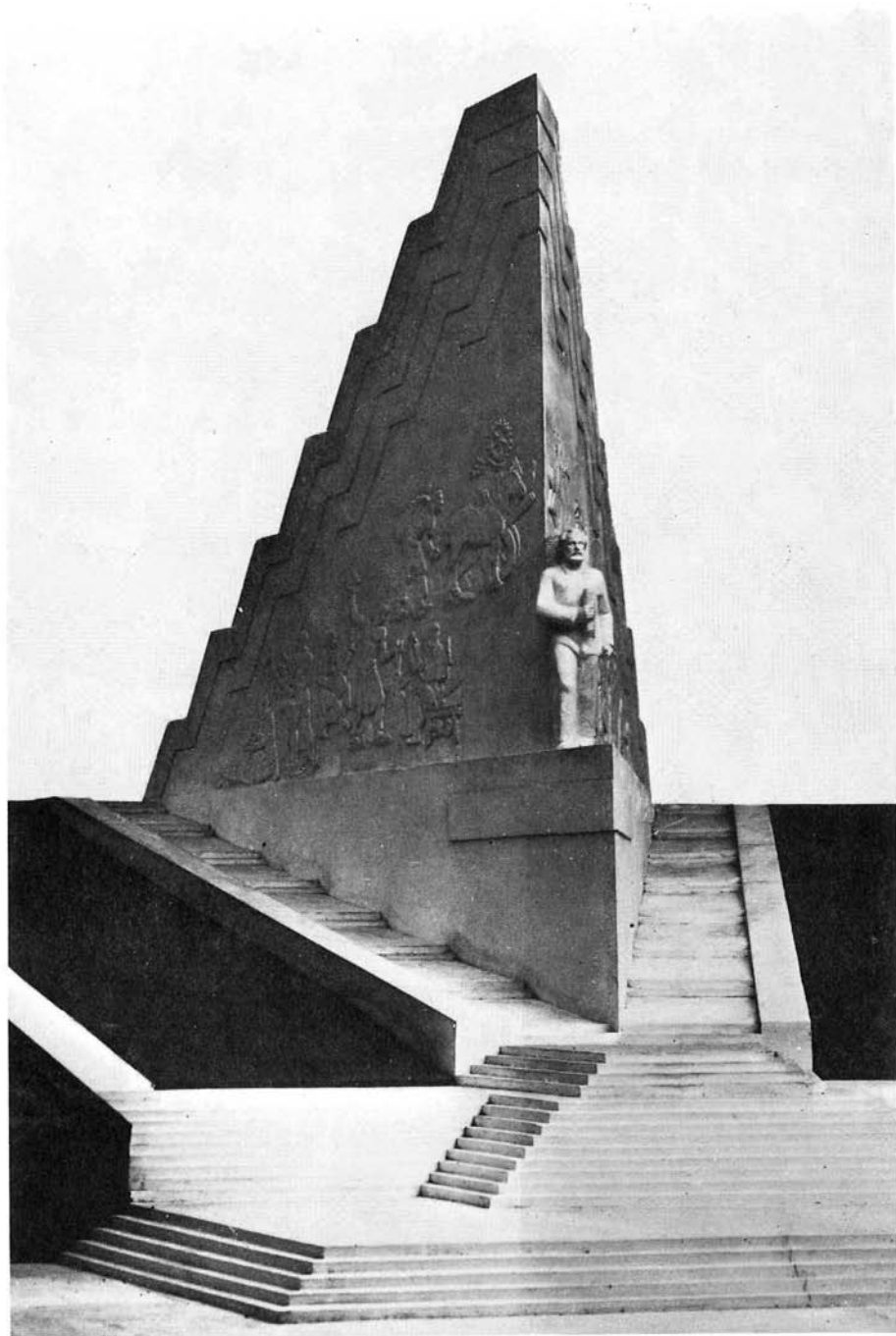
FARO A LA MEMORIA DE CRISTOBAL COLON EN SANTO DOMINGO. SEGUNDO CONCURSO



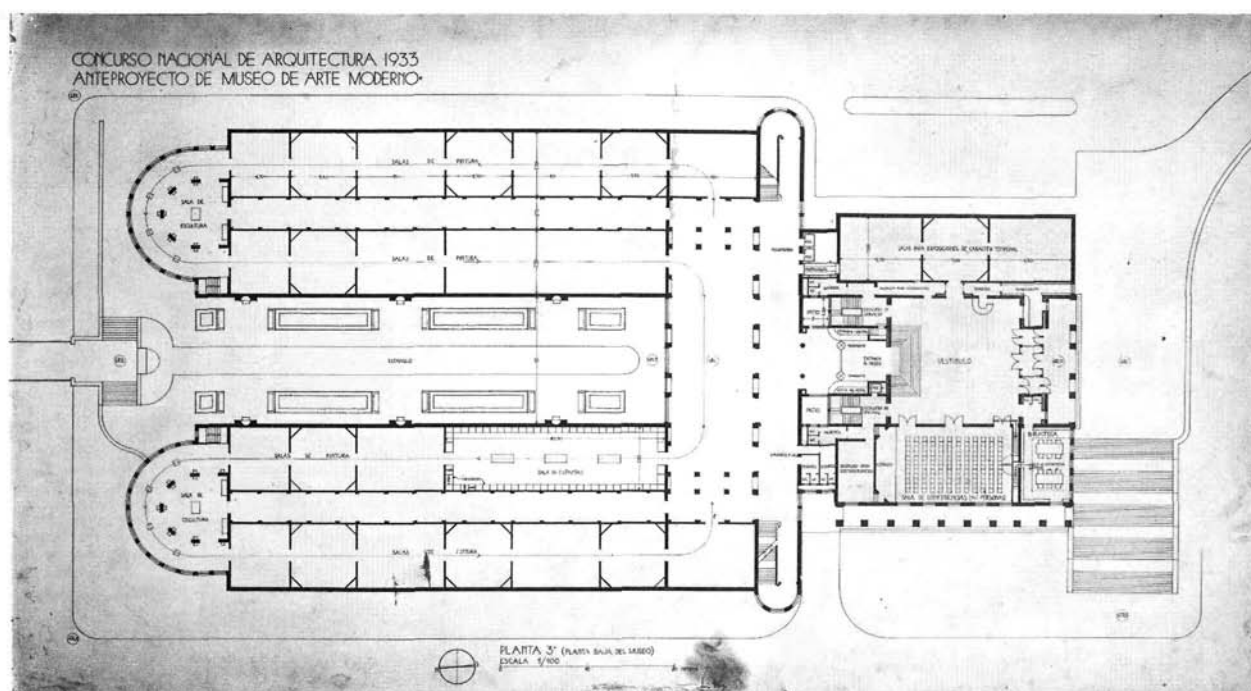
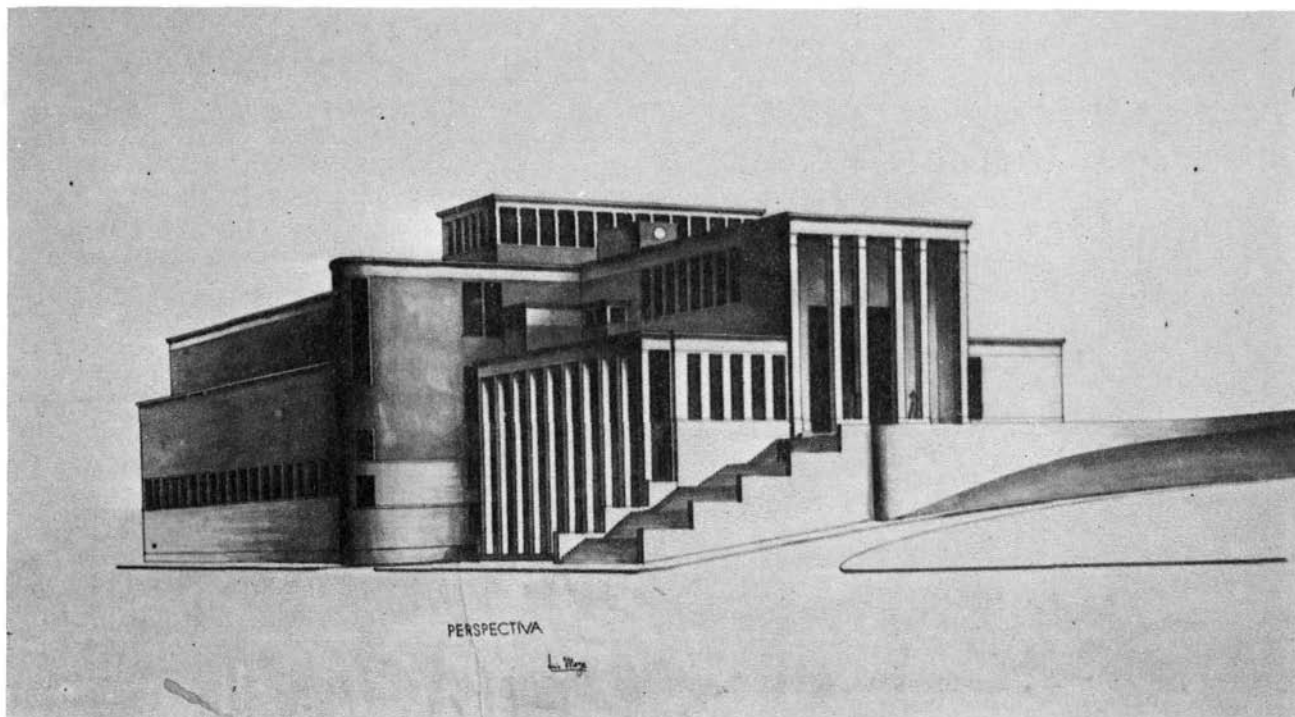
THE CHRISTOPHER COLUMBUS MEMORIAL LIGHTHOUSE. SECOND COMPETITION

FARO A LA MEMORIA DE CRISTOBAL COLON EN SANTO DOMINGO. SEGUNDO CONCURSO



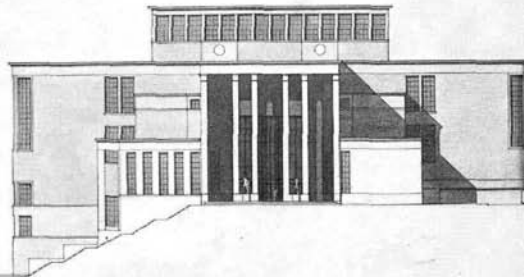


Proyecto del Concurso de Monumento a Pablo Iglesias. Con E. Pérez Comendador (1932).



Proyecto para el Concurso de Museo de Arte Moderno en Madrid (1933).

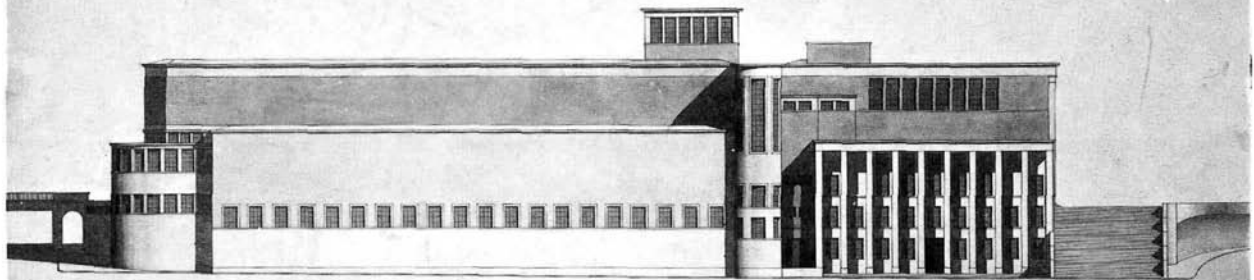
CONCURSO NACIONAL DE ARQUITECTURA 1933
ANTEPROYECTO DE MUSEO DE ARTE MODERNO



FACHADA PRINCIPAL

ESCALA 1/500

CONCURSO NACIONAL DE ARQUITECTURA 1933
ANTEPROYECTO DE MUSEO DE ARTE MODERNO



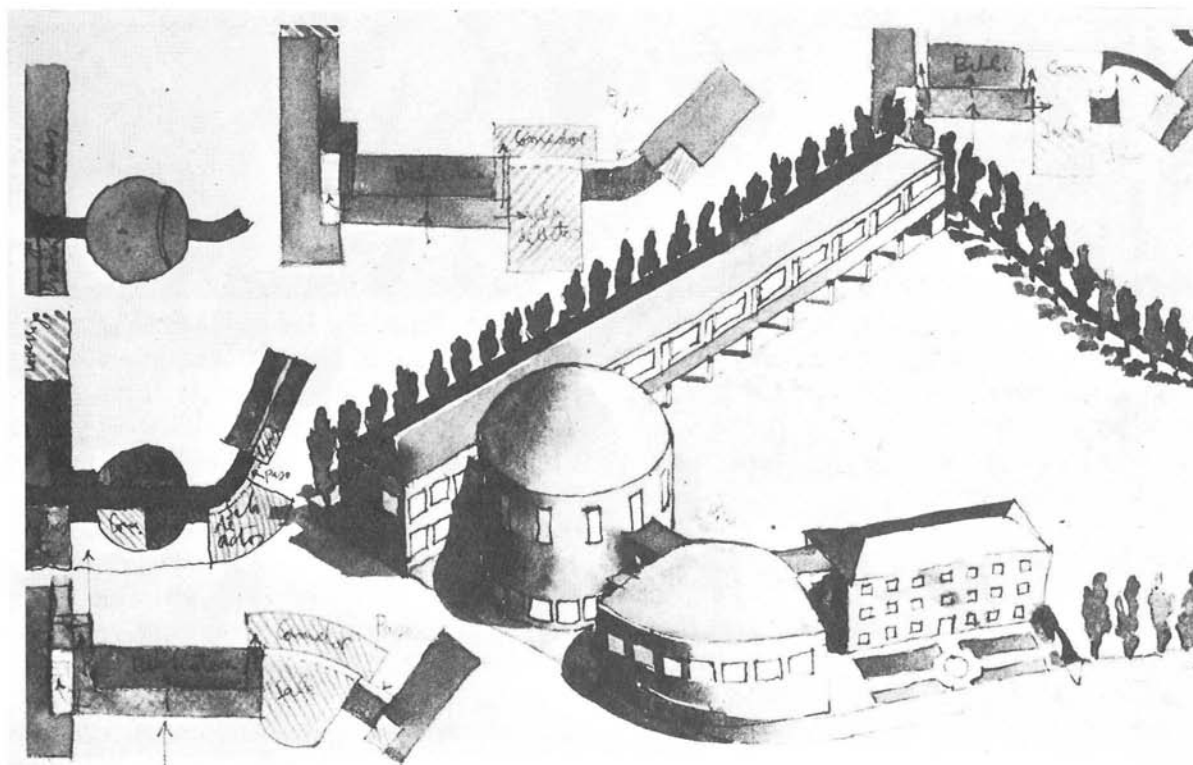
FACHADA LATERAL

ESCALA 1/500

Proyecto para el Concurso de Museo de Arte Moderno en Madrid (1933).



ESCALA 1/100
MADRID 15 NOVIEMBRE 1935
EL ARQUITECTO
Le May



Proyecto para el Cine Pacifico, en la calle de Granada (1935). Debajo, croquis para la Fundación Santa Ana y San Rafael (1935).

propio en el que insertarse; tal elección significará la voluntad de lograr una restauración académica, de fundar incluso una nueva academia española capaz de enriquecer y poner a punto la tradición y enfrentarla con éxito con los temas y problemas contemporáneos. Pienso que es tal vez en el *Sueño*, con la influencia de la guerra y en el recuerdo de su duda ante la modernidad de los años pasados, cuando Moya decide emprender este objetivo nunca confesado y acaso no del todo consciente, que orientará su trabajo desde el final de la guerra civil hasta comienzo de los años cincuenta.

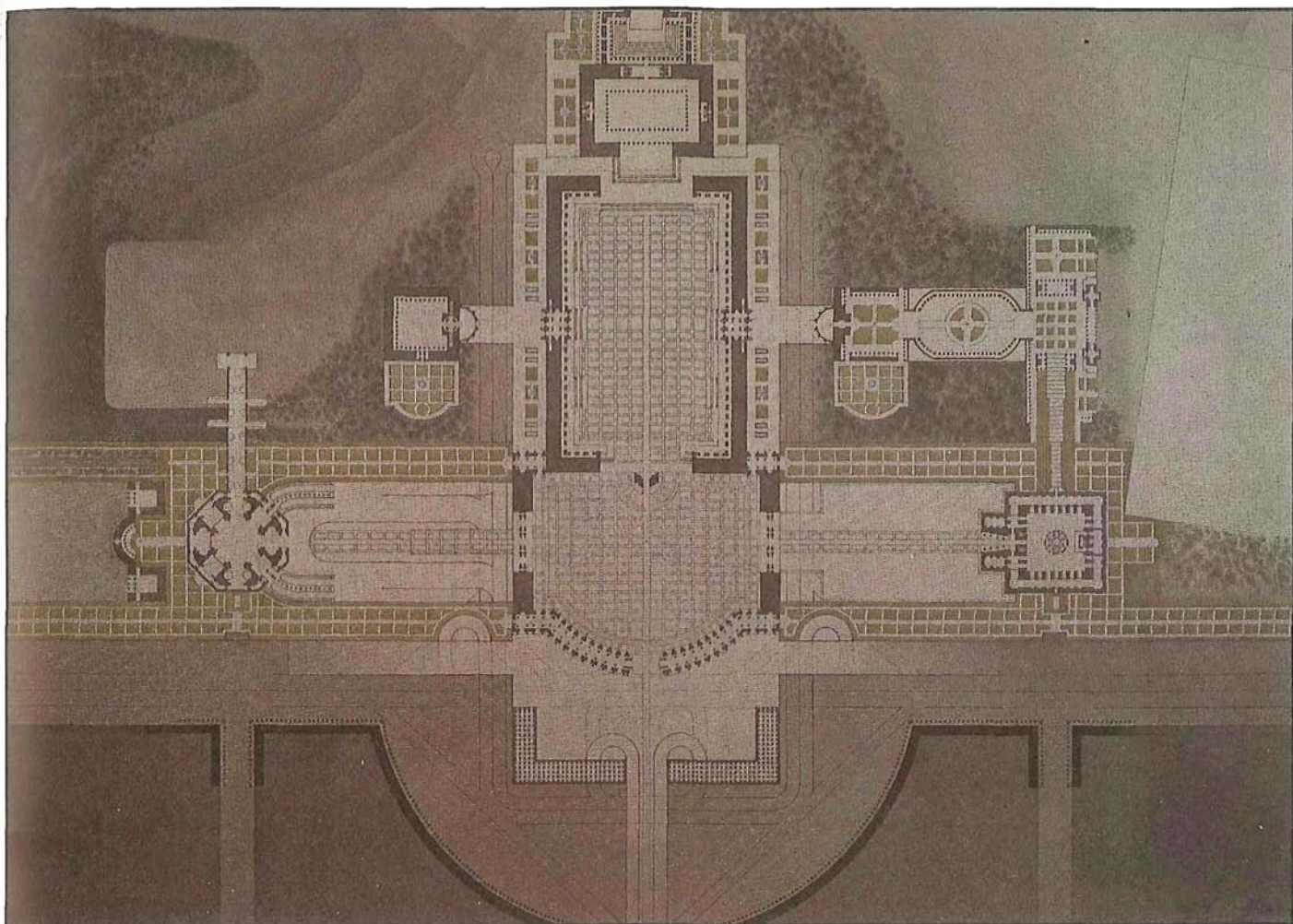
Clasicismo y españolidad. Tales son los atributos que, como bien sabemos, deseaba encontrar encarnados en su arquitectura y en cuyo logro venía a identificarse su éxito. Pero el *Sueño* no se emprende, con toda probabilidad, con unos objetivos tan precisos, sino que más parece que se trata de aprovechar la ocasión para reflexionar sobre arquitectura acometiendo un ensayo sin cortapisas, libre del compromiso con la realidad. Si la realidad había atado los proyectos juveniles de Moya, ahora, en la oscuridad y marginación del tiempo de la guerra civil, liberará a la arquitectura de tales obligaciones de modo que el ensayo pueda ser ambicioso y la equivocación no importe; de modo que la experiencia sea fructífera incluso en el error y permita enfrentarse más preparado y decidido con el trabajo real, que aparecerá cuando la guerra acabe.

El ánimo y la inspiración para emprender un ensayo clasicista llega a Moya, en el marco del forzado ocio de la ciudad en guerra, a través del libro de Kauffman *Von Ledoux bis Le Corbusier*¹⁰ y no es la pirámide la prueba concluyente, pues el libro contiene una única ilustración en la que aparezca la forma piramidal, las chimeneas en la Fundación Chaux. La aparición de la pirámide nos

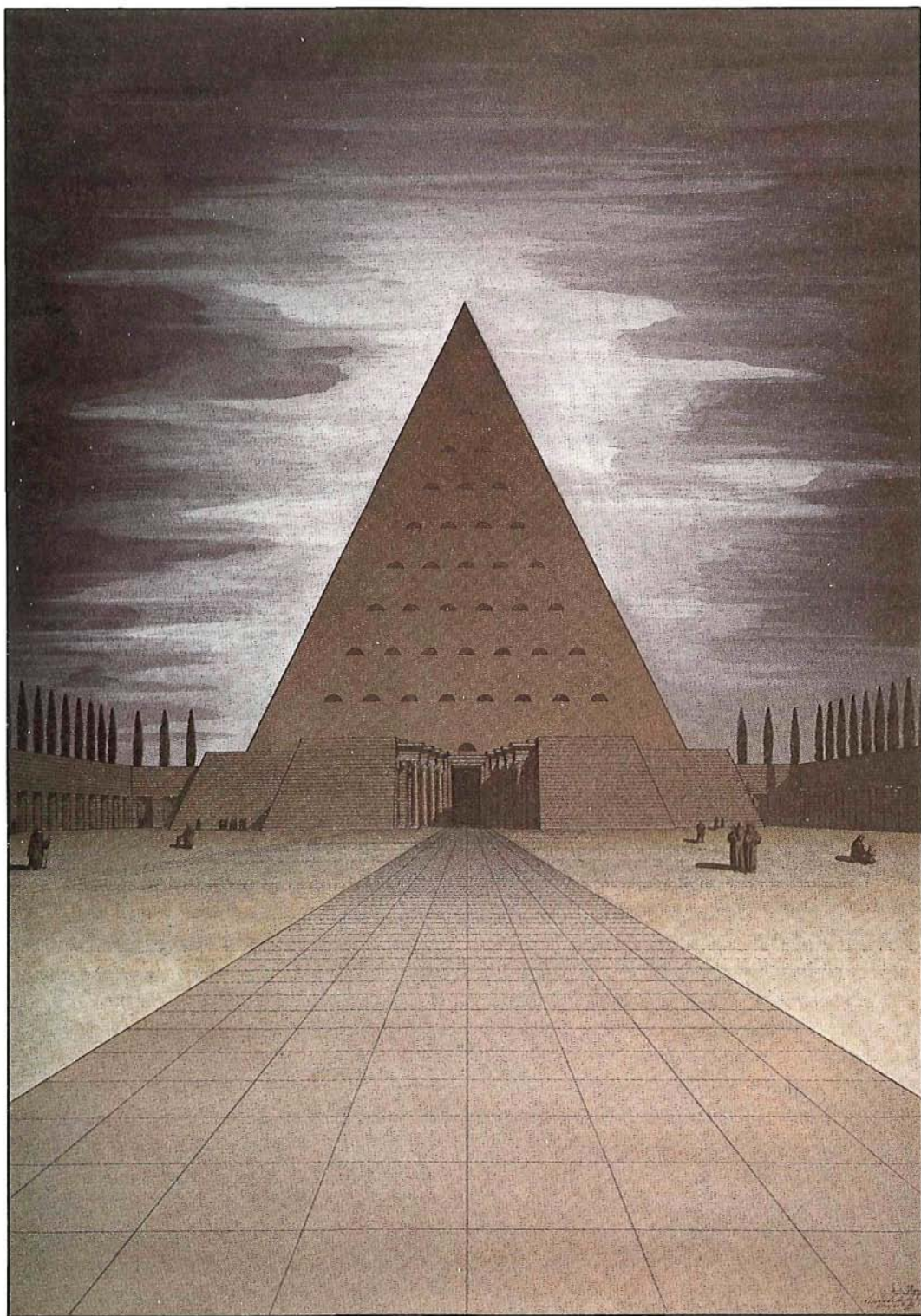
hace pensar en su conocimiento de algunas otras imágenes ilustradas, en el peso histórico de la misma como forma funeraria y, sin duda, en la emoción sentida por Moya frente a la pirámide de Teotihuacán, que tuvo ocasión de visitar a raíz del Concurso del Faro de Colón.

El libro no será tanto una fuente de inspiración directa por las imágenes que publique cuanto por su iluminadora tesis. Pues el paralelismo entre Ledoux y Le Corbusier, esto es, el pensar que ambos arquitectos pertenecen a un tronco común, le hará entender que es posible, desde aquel mismo punto de partida —el neoclásico—, emprender un nuevo camino que condujera esta vez, no a la arquitectura corbuseriana, sino justamente a una interpretación opuesta de las cosas: a rechazar los principios equivocados que el neoclásico lega a lo moderno y recoger lo que éste olvida, la revitalización de los principios de la tradición clásica. Que el iluminismo y sus secuelas suponía precisamente la corrupción de tales principios y la inexorable llegada de la arquitectura moderna es un pensamiento suyo que madura sin duda, con posterioridad al *Sueño arquitectónico* y que es, parcialmente, consecuencia de él.

Cuando lo inicia, las cosas son distintas y, así, emprende aquella transformación en la que no es sólo el neoclásico —entendido como modernización de los antiguos principios— la base del trabajo; pues la figura opuesta, Le Corbusier, entra también en juego como punto de comparación, como paralelismo a alcanzar, orientando las cosas en un sentido, a pesar de las imágenes, inequívoco: Moya, en su *Sueño*, ensaya una interpretación del clasicismo que no está reñida con lo moderno; a Le Corbusier no se le quiere oponer tanto la arquitectura clásica como la hipotética capacidad de ésta para ofrecer una *idea distinta de modernidad*, una alternativa a la modernidad del estilo internacional.



Sueño arquitectónico para una exaltación nacional (1937-38). (Centro cívico oficial proyectado en el borde del ensanche de Argüelles.) Planta general.



Moya no cree, pues, en aquel tiempo, que clasicismo y modernidad sean excluyentes, contrarios. Clasicismo no es regresión, sino capacidad de resolver los problemas contemporáneos. Presidido por los principios y los recursos propios, el clasicismo será capaz de asimilar lo nuevo, transformarse, y ofrecer una alternativa contemporánea, clásica y española.

El neoclásico forma la base, pero tampoco agota la idea de clasicismo de la que partir, y así recursos y citas de diferentes interpretaciones históricas de tal idea se acumulan y superponen en el *Sueño arquitectónico*. Como veremos en la obra de Gijón más acusadamente, y sin el sentido programático que encontraremos allí, el afán por evidenciar la superioridad sobre el *estilo internacional* hace aparecer todos estos recursos para lograr la riqueza, variedad y libertad del estilo, mientras la unidad y el rigor se salvaguardaban al mantenerse en los límites de las manifestaciones arquitectónicas que llamamos clásicas en cuanto pertenecen a la tradición greco-romana y occidental. Moya, pues, tiene en este tiempo una idea sobre la arquitectura clásica que no reconoce fisuras entre sus diversas interpretaciones. Y aunque más adelante rechazará como ilegítimos principios, recursos y elementos concretos que vemos entonces empleados, la identificación entre clasicismo y tradición occidental —como generoso y rico filón de instrumentos— impregnará, de uno u otro modo, todo el período en el que su trabajo persigue la búsqueda y el perfeccionamiento de un clasicismo español contemporáneo. Los afluentes que acuden, entonces, a lo que Moya piensa que sea el gran río del clasicismo, y del que ha de salir aquel intento, son varios y diversos.

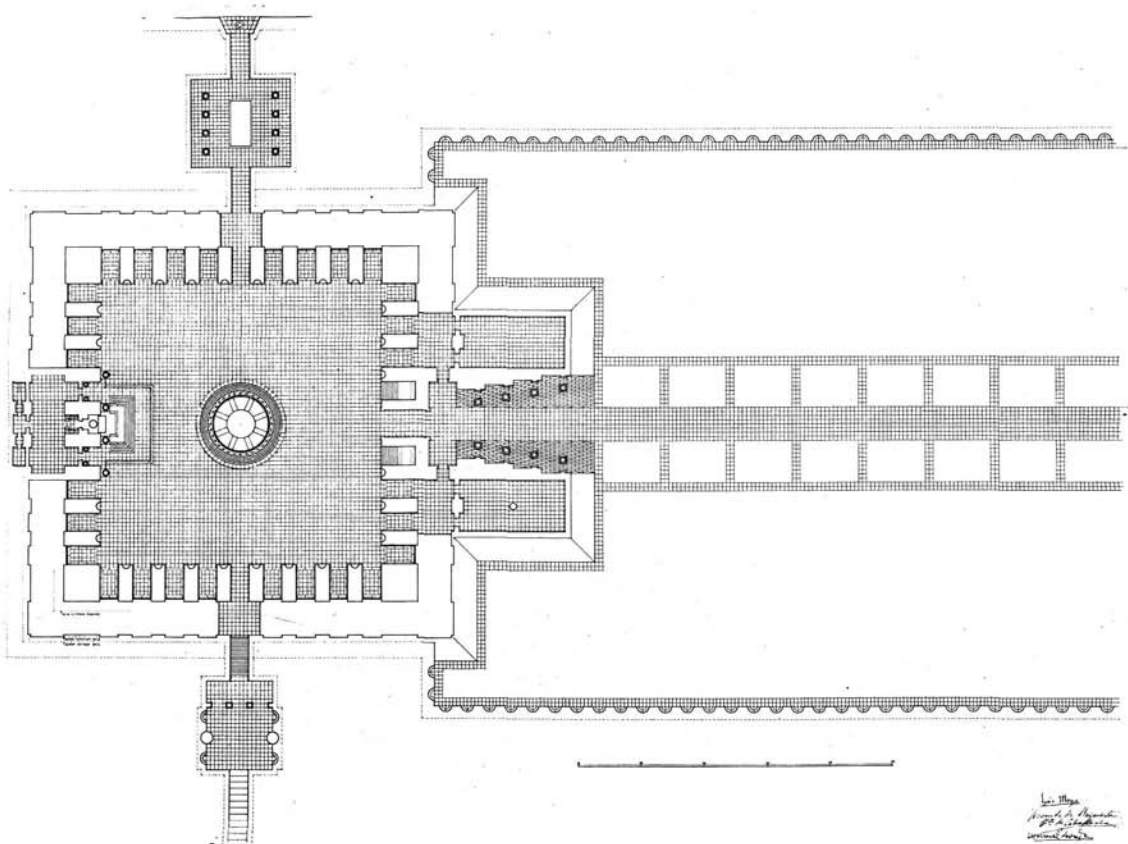
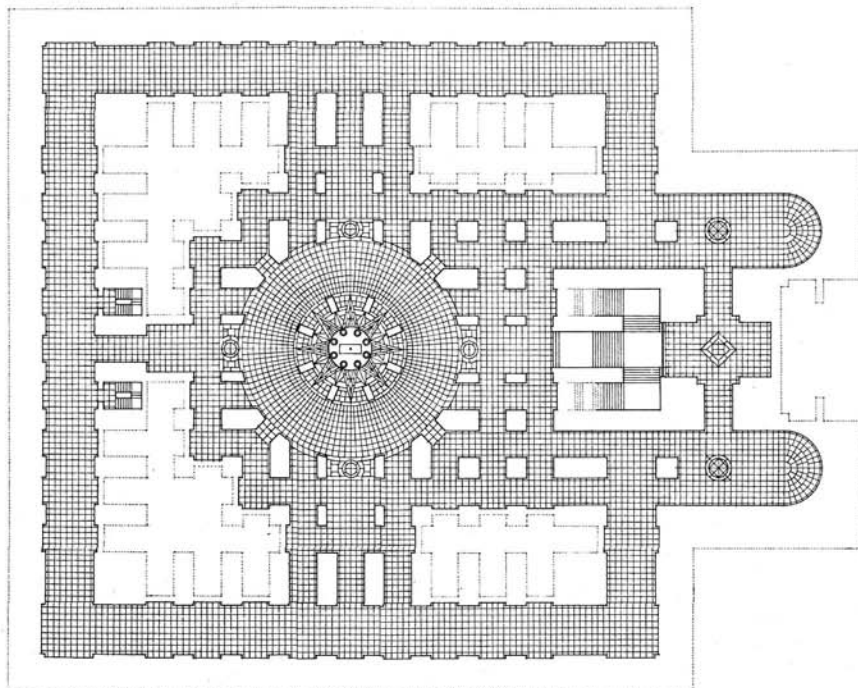
Si él mismo no hubiera explicado¹¹ el desconocimiento casi total que tenía antes de la guerra del academicismo francés y, concretamente, de los *Gran Prix de Roma*, podríamos haber hablado de

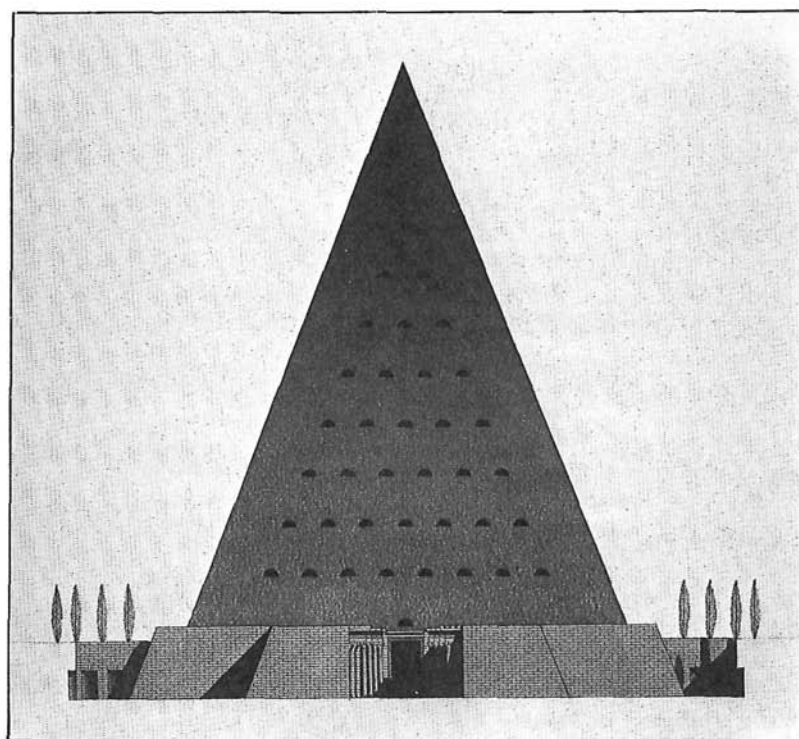
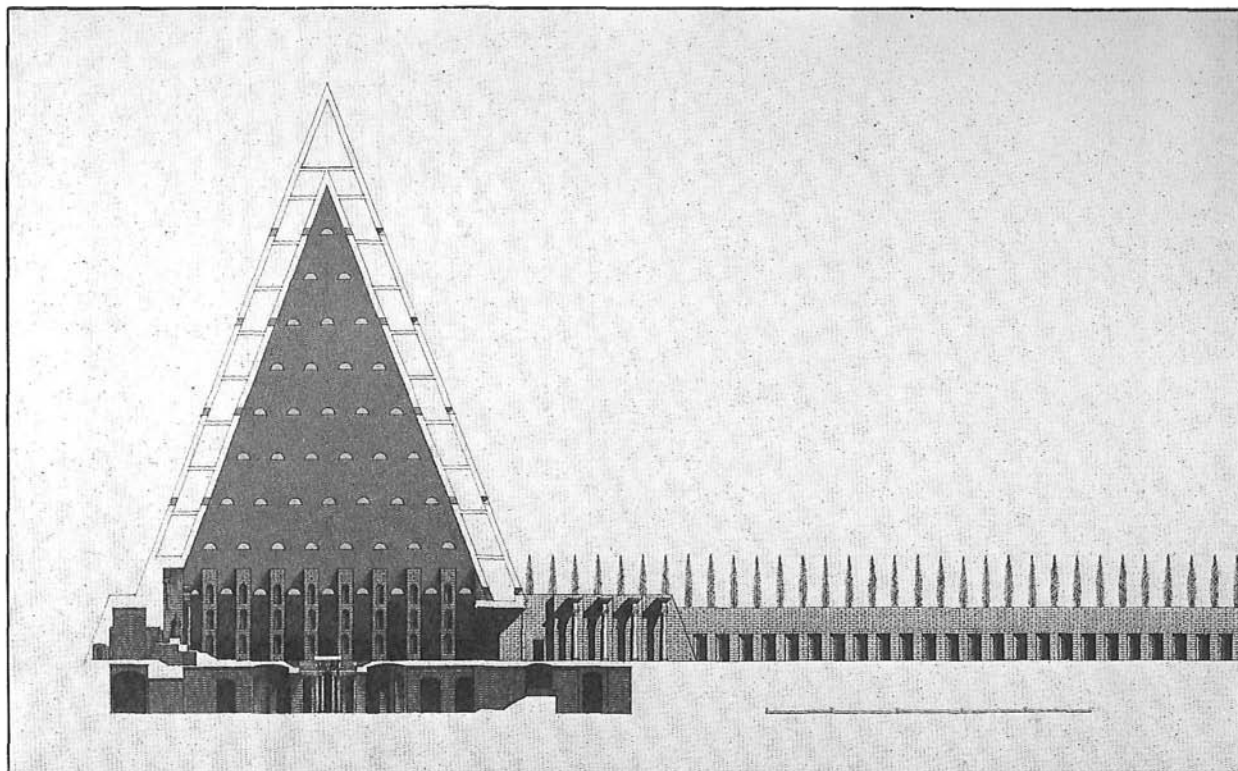
la deuda que tiene la planta con aquellos métodos de composición. En todo caso, criterios que como sabemos combatirá más tarde —como la idea de composición elemental y la articulación de la planta mediante un sistema de ejes de simetría— se utilizan ahora, si bien sensiblemente matizados por su simpatía global hacia el clasicismo y, en particular, hacia el mundo helenístico-romano. Al tiempo que el *Sueño*, dibuja la colección de «*espacios urbanos*»¹² —en el que incluye desde la Acrópolis ateniense hasta los Nuevos Ministerios de Madrid— que le sirve de reflexión y de ejemplo, quedando inscrito el *Sueño* como su contribución a la serie dibujada; como inserción en la tradición que arranca de los conjuntos griegos y helenísticos y de los foros.

Sin la pregnancia y la rotundidad de las intervenciones neoclásicas sobre la ciudad, la inserción en lo existente como punto singular, y a gran escala, en el borde del indiferenciado ensanche, no permanece demasiado alejado de aquellas propuestas. El edificio frontal de remate —comunitario o asambleario— propone en su alzado una simplificada imagen paladiana. La pirámide —alusión, al fin, a tantas cosas— rinde en la entrada un tributo a su origen egipcio, aunque las columnas corintias que lo formalizan recuerdan la asimilación clásica de la forma piramidal. La cripta traslada prácticamente el modelo de Santa Constanza y se resuelve en la alusión a un personaje clave, tantas veces, para precisar por completo la posición de Moya: Piranesi.

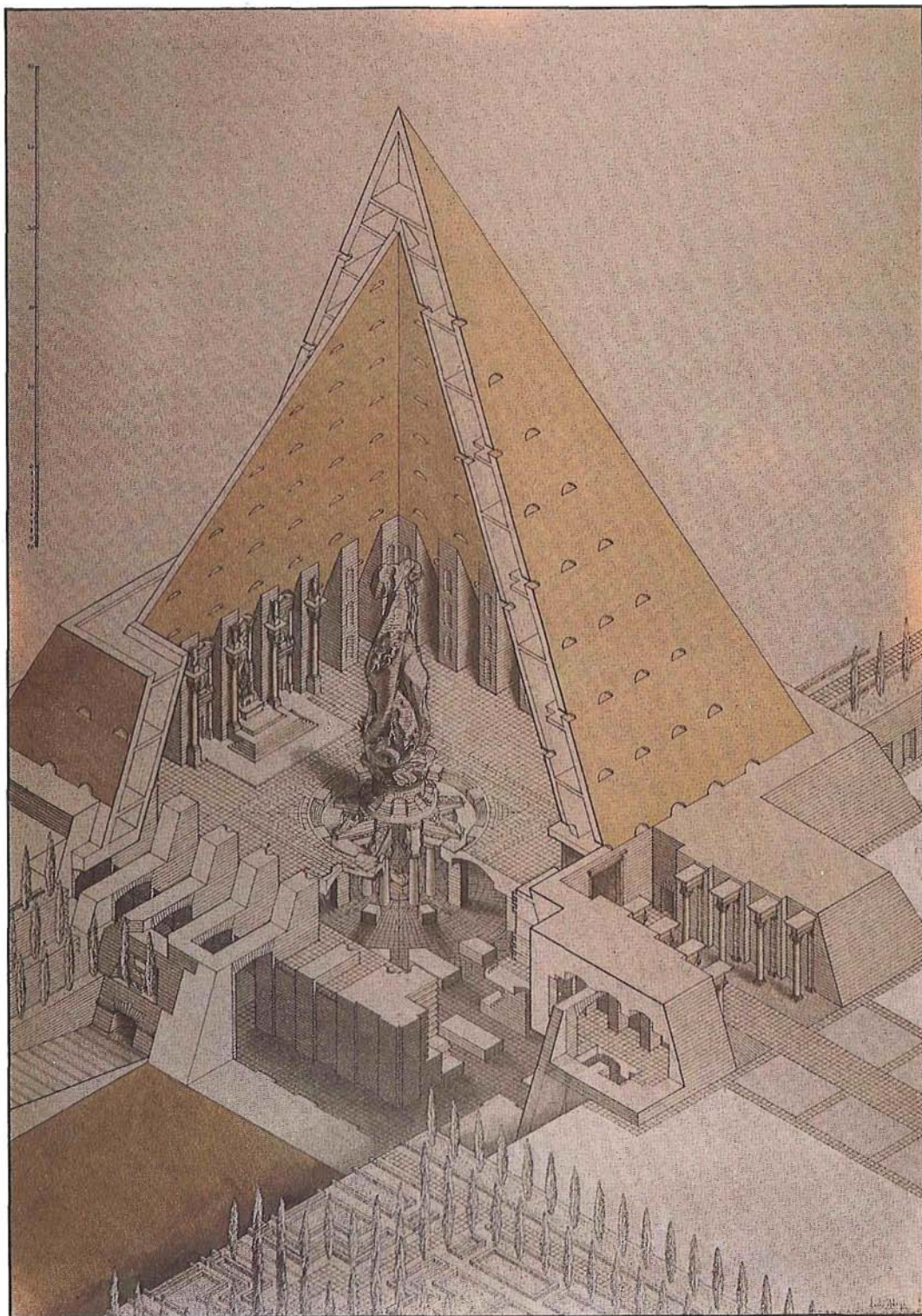
Interpretaciones barrocas puntuales completan el elenco. Pero no nos interesa tanto entretenernos en el examen más atento de todos estos «ingredientes» como pasar a examinar cuáles sean las características del trabajo que nos pueden conducir a entenderlo, como dijimos, como un intento de establecer, desde el clasicismo, una idea alternativa de modernidad capaz de oponerse a

Basilica piramidal
del sueño
arquitectónico.
Planta de la
cripta y planta de
la basílica.

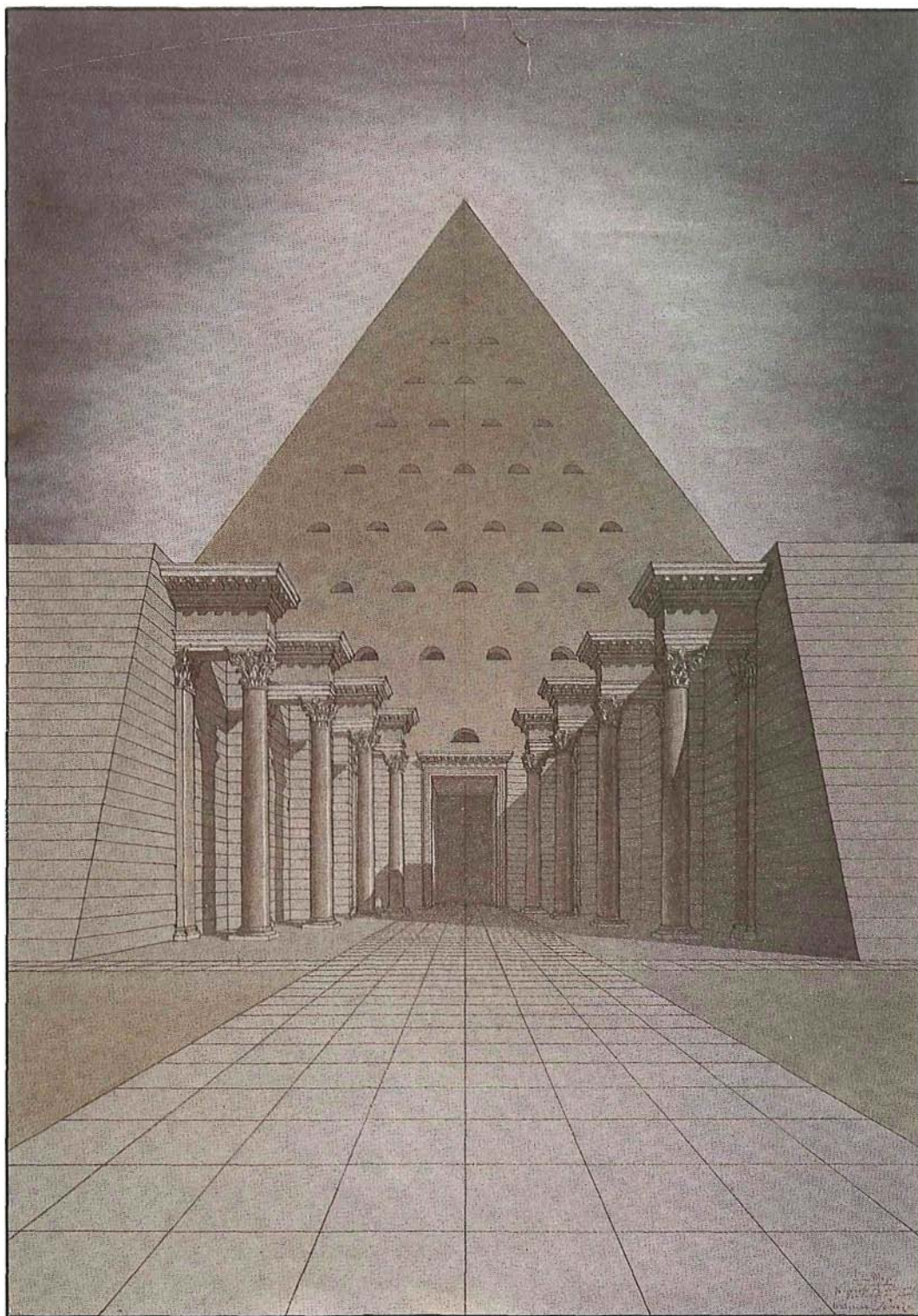




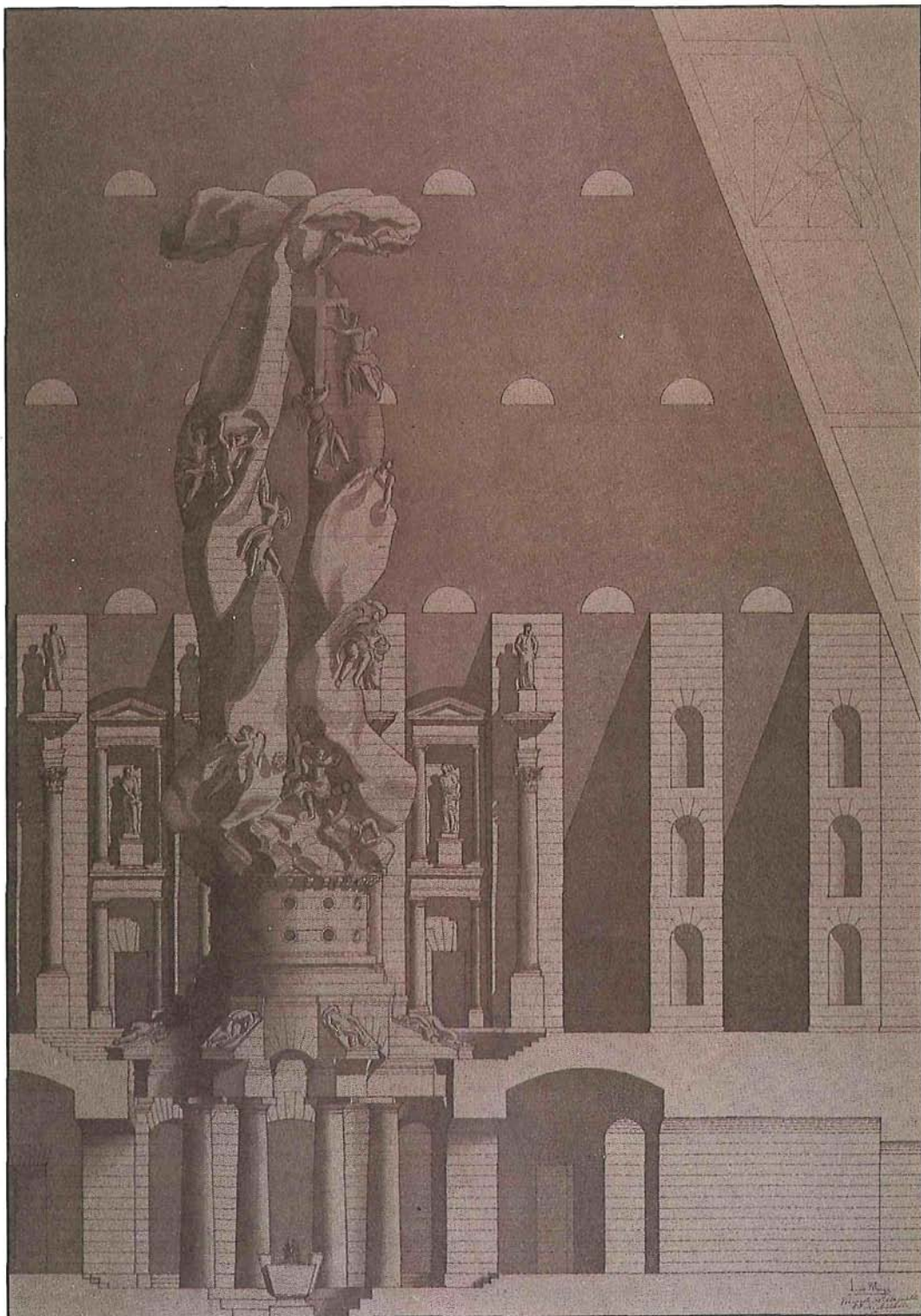
Basilica del
sueño. Sección y
alzado.



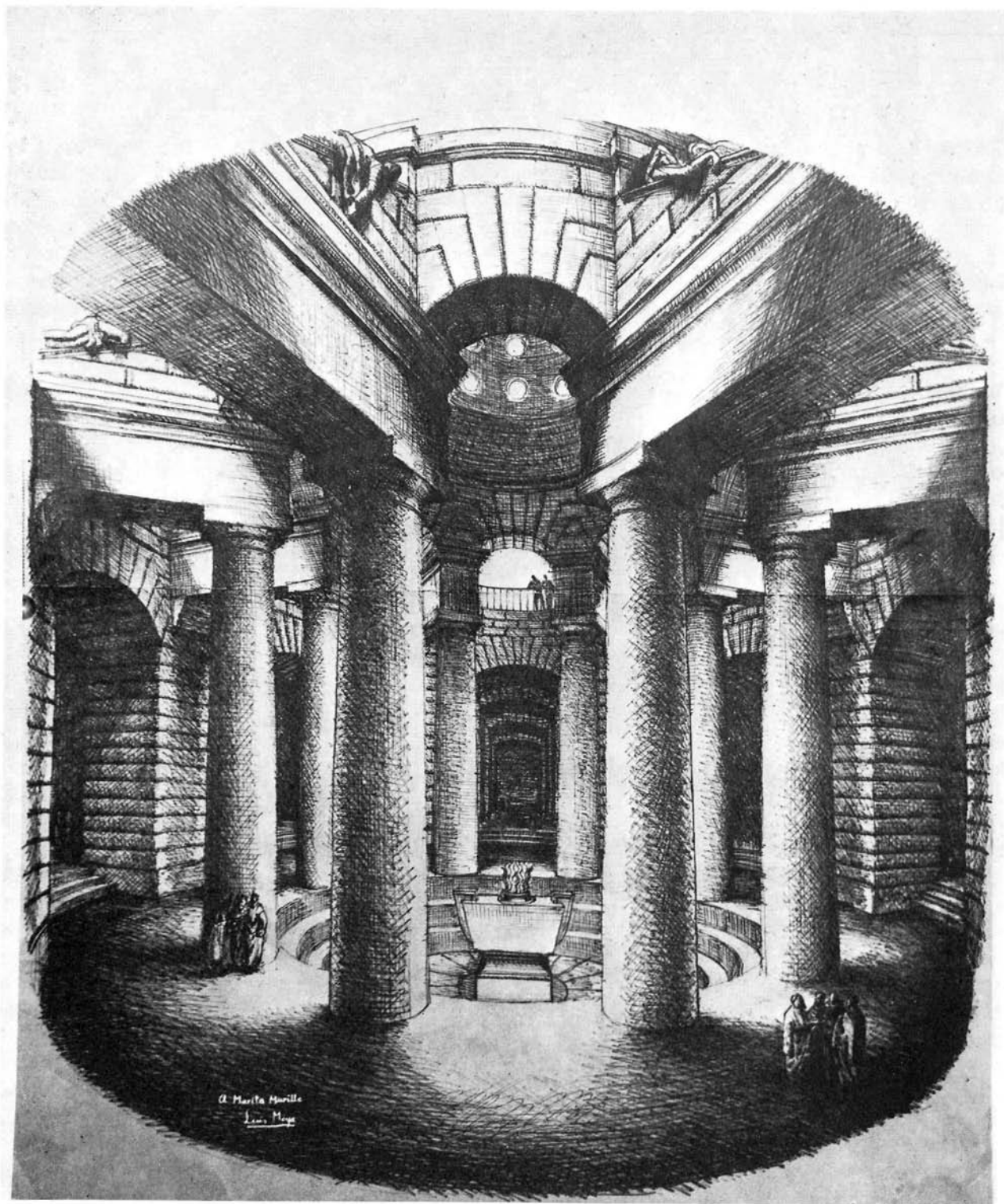
Basilica del sueño. Axonometría seccionada.



Basílica del sueño. Ingreso.



Basilica del sueño. Detalle de la sección.



Basílica del sueño. Cripta.

aquella otra, la corbuseriana, que debiendo remitirse también a una matriz clásica había errado, según Moya, el camino.

Que Moya busca una idea de modernidad o que, sin buscarla, su instinto contemporáneo le conduce, a pesar de todo, a perseguirla, puede ser probado examinando los dibujos del *Sueño*.

Creo que preside esa modernidad una visión de lo arquitectónico que nos invita a entenderlo como «*juego... de volúmenes bajo la luz*», lo que no supone sólo seguir reconociendo, bien que fuera negativamente, el paradigma corbuseriano, sino también seguir enlazándose con el iluminismo y con su «modernización» del clasicismo. (No debe extrañarnos, por ejemplo, que cuando Rossi encarna más conscientemente el ideal del *Sueño* —establecer desde el clasicismo una idea alternativa de «modernidad»—, una atmósfera común envuelva los dibujos de ambos arquitectos, tan coincidentes en tantas cosas y tan separados, sin embargo, por radicales diferencias.)

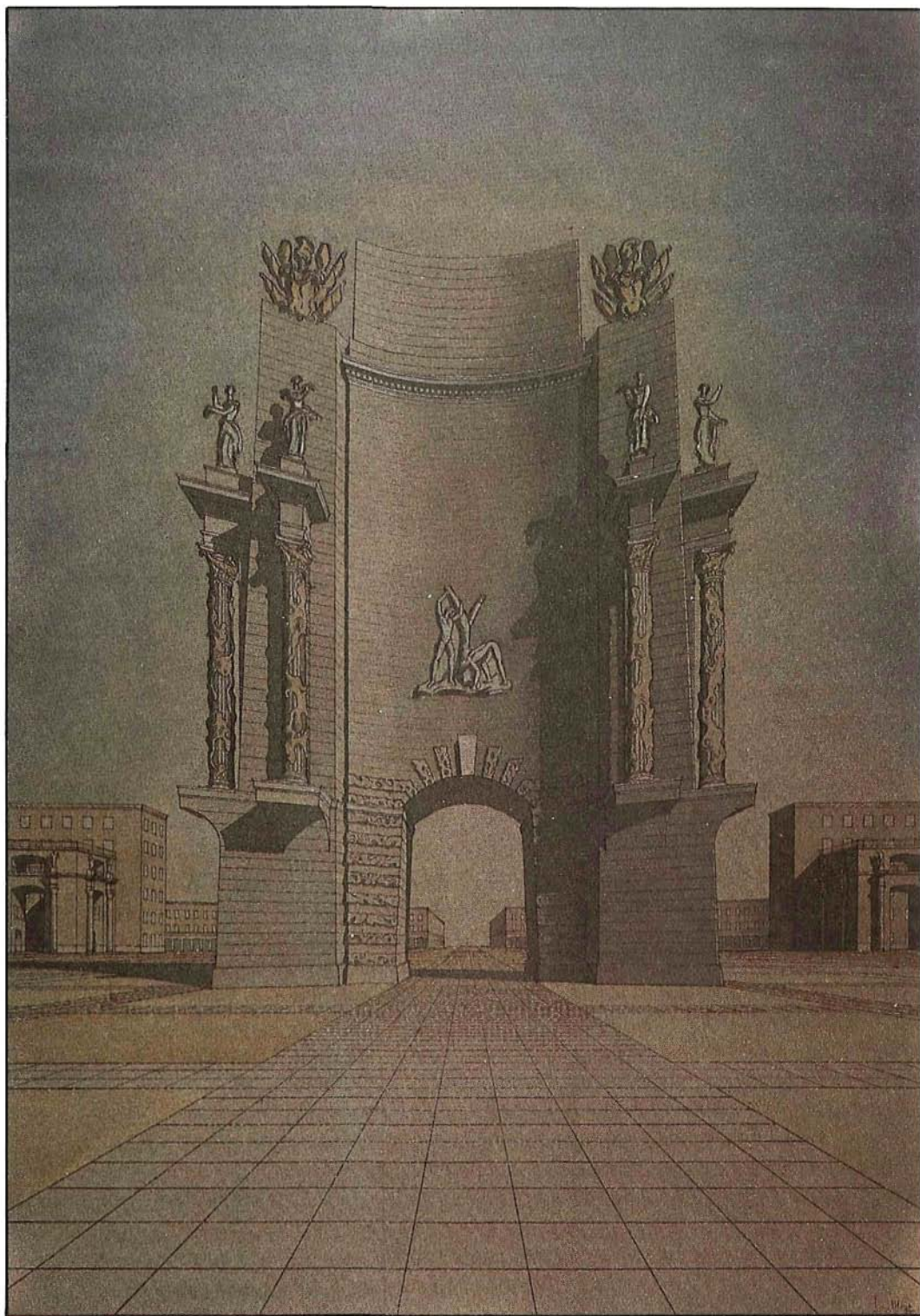
Pero si Le Corbusier —o el *estilo internacional*— recogía el cubismo como fuente figurativa más propicia en la que tomaran cuerpo y quedaran expresados sus valores, Moya —tomando partido en aquella cruenta polémica que enfrentó a *l'Esprit nouveau* con las gentes en torno a André Bretón— utilizará la corriente surrealista para conseguir sus fines. Y hasta tal punto que, así como del *estilo internacional* podría decirse, como Moya lo dijo, que la voluntad estilística dominaba aquella arquitectura hasta eliminar los propios ideales que decía servir, del *Sueño arquitectónico* podría observarse que lo surrealista invade tan completamente el trabajo que la intención propiamente clásica parece diluirse en la estética de aquel arte y, como él, volcada en significados, casi literaria.

La atmósfera de grabados del XVIII a la que los dibujos quieren transportarnos, el conjunto de elementos abstractos (semióculos, huecos, hornacinas, tramas, despieces...) para los que la composición prescinde de jerarquías y de otros recursos académicos, el esquematismo y la rigidez del conjunto, la utilización de elementos arquitectónicos reducidos a su esquema más simple, a su idea, preparan el denso *espacio metafísico*, la red en la que insertar los elementos más concretos como «*objet trouvé*»: las columnas clásicas, el arco, el monumento funerario interior a la pirámide, la pirámide misma.

Y, como en el surrealismo, las leyes de la arquitectura parecen obedecer, en cierto modo, al mundo de los sueños. Así surge el espacio continuo, dilatado, inmedible, con la presencia mágica de los objetos. Objetos que aparecen, además, dotados de cualidades especiales, insólitas, como si la arquitectura clásica fuera capaz de vencer con toda fortuna las leyes de la realidad, de modo que, al entender que trabajar con ella puede pasar de lo soñado a lo real, se comprenda también que en tal traslación quedarían conservadas las cualidades que, observando el *Sueño*, pueden parecer mágicas, soñadas.

Así el arco de triunfo plegará irrealmente —con las visiones propias de los sueños— su masa pétrea, configurando una imagen arquitectónica en la que intervienen ideas cercanas a las que harían a Dalí pintar relojes blandos. Y la pirámide, negando la condición maciza que incluso la entrada parece confirmar, será por el contrario gran hueco, enorme basílica que cobija la insólita llama pétrea sobre la cripta de los «mártires».

La capacidad del clasicismo para continuar provocando emociones y cualificar así nuestros espacios, para ser, en fin, arte vivo y valioso en relación con la sensibilidad del hombre contemporáneo, es algo que parecen estar interesados en



Arco del sueño. Lado norte.

mostrar los dibujos del *Sueño*. Exhibiendo la «fantasía» del clasicismo¹³, estos dibujos preparan la densa atmósfera funeraria propia de un extraño —soñado— monumento a los héroes como pretexto para acudir al surrealismo en ayuda de la revitalización de lo clásico. Tal vez porque, en la búsqueda de aquella fantasía, la expresión del inconsciente que se adjudicaba al surrealismo podría ser el medio capaz para revitalizar una idea de arquitectura, la clásica, que se reconocería como la idea más común y profunda en cuanto subyacía en lo más profundo del hombre, en su inconsciente.

En todo caso, nada mejor que el surrealismo para oponerse a la propia base estética que sustentaba la arquitectura moderna —el cubismo— y apoyar la modernidad alternativa que, sin paradoja, quería seguir del lado de la manera clásica. Encontramos, pues, al *Sueño* nutriéndose de la cercanía a una idea de arte que, en distintos aspectos, representaron en España Salvador Dalí, José Caballero y —algo más distante— Carlos Sáenz de Tejada, versiones artísticas todas ellas con las que Moya conservará siempre grandes puntos de contacto. La «fantasía» del arte le permitirá, como a la arquitectura moderna, construir el clasicismo contemporáneo.

Pero este clasicismo contemporáneo no será sólo el resultado de revitalizar los antiguos principios con ayuda de una estética moderna; también aceptará el reto de intentar ser realista, esto es, de presentarse con la capacidad de dar servicio a los problemas concretos. La arquitectura del clasicismo no deberá ser, según Moya, ni evasión ni regresión nostálgica. El carácter abstracto del *Sueño* no ha impedido así pensar en su situación concreta: un sector al borde norte del ensanche de Argüelles —terrenos entonces no construidos— al que el proyecto pretende dar límite mediante un centro institucional y simbólico. (Recuérdese

cuántas «fantasías» modernas no llegaban siquiera a concretar su situación, conformándose con ser simples modelos de imagen, como lo eran los dibujos de Sant'Elia, no demasiado lejanos en realidad de algunas de las ideas del *Sueño arquitectónico*.) El acuerdo con la topografía real, el estudio de las circulaciones de coches dispuestas a distintos niveles, los aparcamientos, la definición constructiva de la pirámide como si realmente fuera a realizarse, muestran el interés de competir con lo moderno en la voluntad de servicio y en demostrar el realismo de lo que, sólo aparentemente, se percibe como utopía.

La *alternativa de modernidad* queda expresada también en el uso de instrumentos gráficos preferentemente estimados por lo moderno —la axonometría seccionada, por ejemplo. En la búsqueda de espacios urbanos de carácter muy neto definidos mediante cuerpos edificadas de poca profundidad y que no entran en contacto, parece admitirse una cierta incorporación del *bloque abierto*, tan defendido por las gentes en torno a los C.I.A.M. La modernidad alternativa de Moya no parece así tener inconveniente en incorporar los medios que encuentra valiosos de su enemigo, y tal sería la prueba que el clasicismo quiere dar de su contemporaneidad. Incluso cuando Moya decida abandonar como ilusión —como «*Sueño*»— la búsqueda de una alternativa moderna desde el clasicismo para proponer la *tradición española* como mejor arquitectura contemporánea, quedarán conservados como coherentes algunos recursos e instrumentos modernos que, con cierta frecuencia y claridad, veremos empleados en sus obras.

Tema aparte sería el del empleo de la estructura de hormigón de la pirámide, donde estructura y forma son una misma cosa. La forma piramidal se

configura mediante un doble plano de hormigón unido por losas horizontales, de tal modo que existe una pirámide exterior y otra interior, semejantes y paralelas, con el material visto. Moya entenderá así el hormigón armado, aparentemente, de la forma más primitiva, ingenua: como sucedáneo que permite sustituir a la piedra. Pero al ver que el hormigón permanece visto y diferenciado de aquellos paramentos que se revisten de piedra, entendemos que sólo es aparente esta interpretación ingenua del hormigón: como cierta arquitectura moderna, Moya pensará en el *Sueño* que el hormigón es un material poco exigente que permite con facilidad ser convertido en medio arquitectónico, esto es, que puede ser tratado de tal modo que, de simple técnica, devenga medio formal. Moya sigue además —como Le Corbusier después de la guerra— la idea del hormigón como material plástico y continuo, idóneo para desarrollar una estructura basada en superficies y en la que pueden incluso quedar fundidos los muros y la cubierta. Ambos utilizarán, al servicio de fines diferentes, el hormigón como instrumento sumiso, como superficie pétrea que consigue lo que la piedra no puede. La pirámide del *Sueño* se une así a una serie de formas monumentales propias de la arquitectura de tradición iluminista en las que el material es medio idóneo para convertirse, sumiso, en arquitectura. (Y es a la luz de estas ideas cuando se puede pensar cuánto tantas arquitecturas de la Ilustración parecían estar esperando la aparición de este material casi mágico —el hormigón—, que da todo y nada exige.)

Del mismo modo, pues, que los griegos encontraron un material perfecto —el mármol pentélico— porque permitía olvidarse de su estructura natural para tallar en su masa formas ajenas a ella, pero precisamente logradas por la propia perfección física de su naturaleza, Moya, en la pirámide, utiliza el hormigón en este mismo

sentido —el que nos parece más puramente clásico—, formando filas con la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier (a pesar de su plasticidad como expresión del material), con el «sagrario» y la fosa común del cementerio de Módena de Aldo Rossi y con aquellas arquitecturas ilustradas que parecían esperar el nuevo procedimiento.

Hacer con el material cualquier forma que sea; trabajar con una materia y una técnica cuya calidad consiste en su gran disponibilidad plástica. Puesta al servicio de una alternativa clásica contemporánea, ésta parece ser la idea sobre el hormigón armado que Moya mantiene en el *Sueño*. Pero tal idea sobre la materia y sobre la técnica no fue sólo propia de Moya o de los arquitectos ya citados, sino compartida por un considerable número de arquitectos activos en el primer tercio del siglo XX. Gran parte del expresionismo trabajará con ella, pues le permitirá prescindir de la sintaxis heredada para buscar el «nuevo universo formal y significativo» que aludimos al tratar el Faro de Colón, proyecto no ajeno a este modo de ver las cosas.

El empleo de la materia y la técnica como medio de configuración de formas apriorísticamente pensadas y permitidas por aquéllas, traspasa los límites del hormigón armado y de los materiales continuos e invade arquitecturas más sintácticas. En ellas, las formas piramidales, frecuentemente descompuestas según los planos principales, fueron algunas de las elegidas por los arquitectos modernos, como lo muestran el Hotel Babilonia de Loos (1923), o, sobre todo, los inmuebles y hoteles proyectados por Henri Sauvage en la década de los veinte¹⁴. En los dibujos de Antonio St. Elia existe también una consideración próxima a esta idea de la forma. Y, tanto en el caso de la «città futura» de St. Elia como en los citados de Loos y Sauvage, la forma gana su exacto perfil mediante escalonamientos, presen-

tándose como un agregado coherente unido a usos habituales, y a la idea, y al sentimiento, que se tenía sobre la ciudad moderna.

Es en los dibujos de St. Elia —piénsese también en los de formas monumentales— donde se produce un mayor acercamiento a Moya, indicando cómo, con objetivos diferentes, conviven pensamientos arquitectónicos con rasgos afines: la confianza en la versatilidad de las nuevas técnicas para someterse al servicio de una idea de arquitectura, y la creencia en que tal idea encontraba su acierto, no tanto en el plano formal —como sería el objetivo del expresionismo— cuanto en los valores significativos de la forma arquitectónica, de modo que las obras parecían invadir, como otras veces la pintura, el campo literario.

Y tal vez, entonces, no sea exagerado decir, que si los dibujos de St. Elia representan la utopía del XX enunciaba ya en la segunda década del siglo, el *Sueño* de Moya, sería, traspasado el primer tercio, una anti-utopía elaborada con algunos criterios arquitectónicos no demasiado alejados. Para Moya, ya en aquellas alturas, el siglo no era un siglo de promesas: el desastre en que estaba envuelto su país lo demostraría entonces; y así la única forma de enmendar el siglo sería para él la de restaurar, sobre las mismas cenizas de la tragedia, el ideal clásico, y buscando atraer, en el mismo conjuro, todo lo que aquel ideal representaba.

Pero tanto la desconfianza, cada momento más absoluta, en los ideales del siglo —en la *modernidad*— como la necesidad de adecuarse a la difícil realidad de la posguerra española, harán que Moya abandone muchas de las ideas vistas en el *Sueño* y que dé por inútil la pretensión de realizar un clasicismo moderno. La prosecución de la tradición española, en lo que tiene incluso de

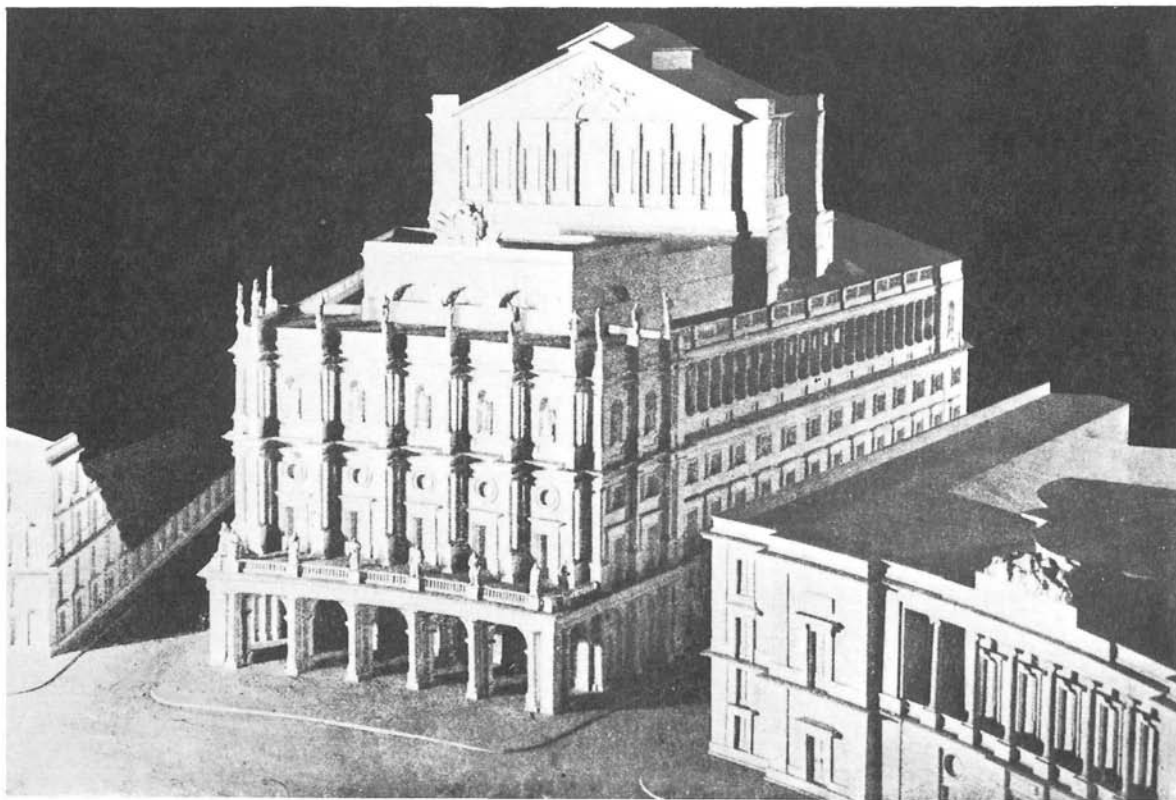
aglutinadora de soluciones empíricas, pasará, con cierta rapidez, a ser su norte, y a iniciarse la reflexión de lo que hemos llamado su pensamiento arquitectónico.

La actitud, implícita en el *Sueño*, de fundar una arquitectura académica nacional subsiste, pero quedará conducida por vías distintas. Es sólo a partir de él —cuando Moya comienza a trabajar en una realidad difícil— cuando inicia el camino *hacia una academia española*, basada curiosamente en la elevación a virtudes de algunas de las dificultades de aquella realidad.

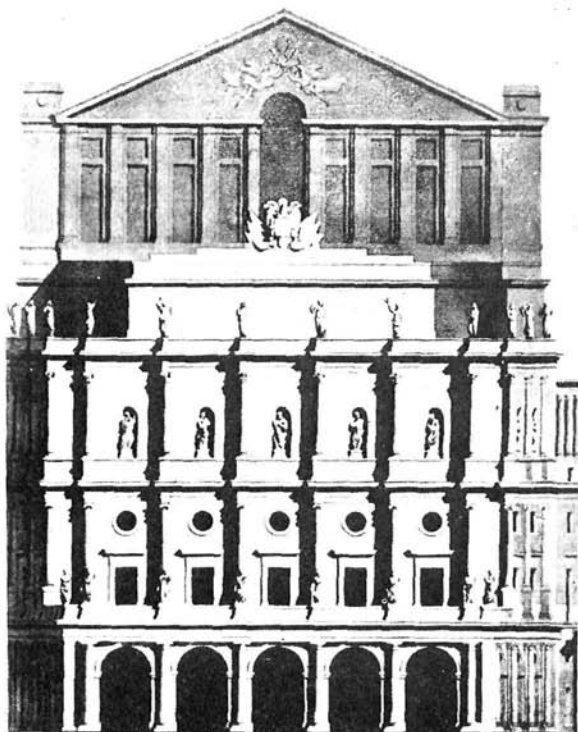
2. HACIA UNA ACADEMIA ESPAÑOLA. 1939-1945

El conjunto de las obras de Moya realizadas en el período 1939-57 puede dividirse en tres apartados o sectores distintos, división no del todo indiferente con respecto a un punto de vista temporal.

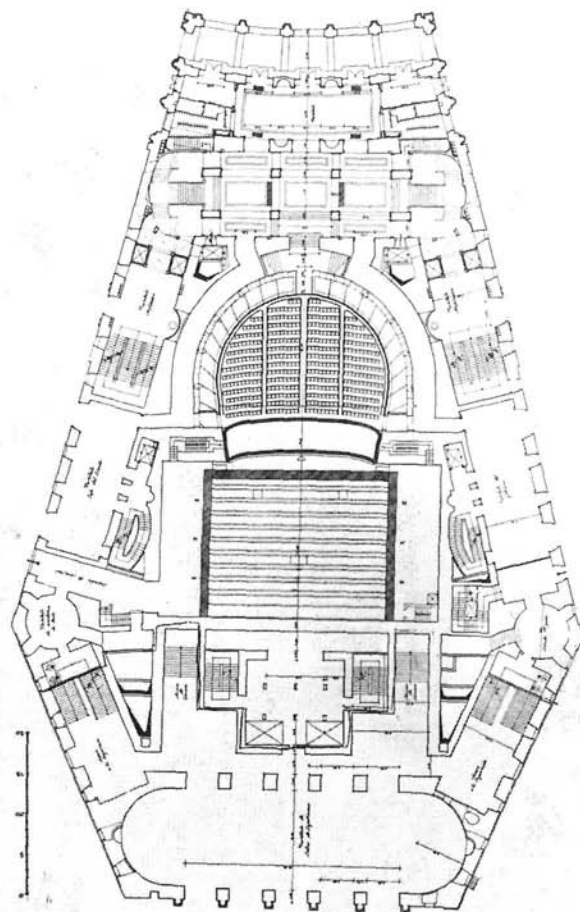
El primer sector de trabajos lo constituyen aquellos llevados a cabo en el período 1939-45, abundantes y de diverso carácter. En este período, inmediato a la guerra civil, Moya comenzará a aplicar a la realidad de su trabajo profesional el giro que su pensamiento va a tomar a raíz de la guerra, y que hemos visto anunciado —más que expresado— en el *Sueño*. La España de la victoria franquista se encuentra sumida en los problemas y carencias de la primera posguerra, inscribiéndose las obras en la sistemática de la *reconstrucción* acometida por el nuevo régimen¹⁵ y situándose, por tanto, en el clima intelectual e ideológico del momento que el propio Moya ayudaría a consolidar e, incluso, a definir. La falta de materiales modernos y la necesidad de acudir a la construcción y a la mano de obra tradicionales se



Ampliación y reforma del Teatro Real de Madrid. Con Diego Méndez (1941).

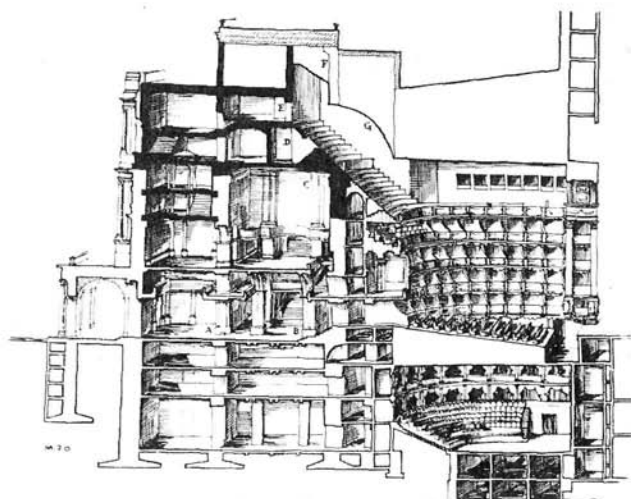
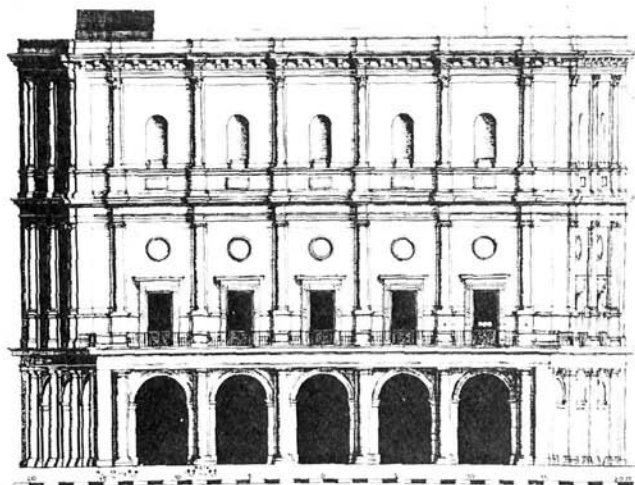


Ampliación y reforma del Teatro Real de Madrid. Con Diego Méndez (1941).



Planta a nivel de la calle.

242



hace presente con toda intensidad en estas primeras obras, al tiempo que queda plasmada en ellas lo que entenderá Moya, en estos pasos iniciales, por una buena respuesta a la idea de «*arquitectura nacional*».

Tal parece entonces que la *arquitectura nacional* debía orientarse con decisión hacia una actitud de anti-vanguardia y de defensa de la tradición; de *anti-modernidad*, por decirlo en otro modo. Pero si esta actitud era ya por su parte suficientemente clara, no podríamos considerar como maduras sus obras en este período si las comparamos, al menos, con su pensamiento, tal y como será capaz de enunciarlo años más tarde.

En 1945 comienza el proyecto de San Agustín; en 1946, el de la Universidad Laboral de Gijón; en 1947, la Fundación San José de Zamora. El segundo sector de obras que trataremos es el compuesto por el tema que madura con San Agustín: el proyecto y la edificación de iglesias, que nos obligará a examinar parte de su trabajo desde 1942 hasta 1956.

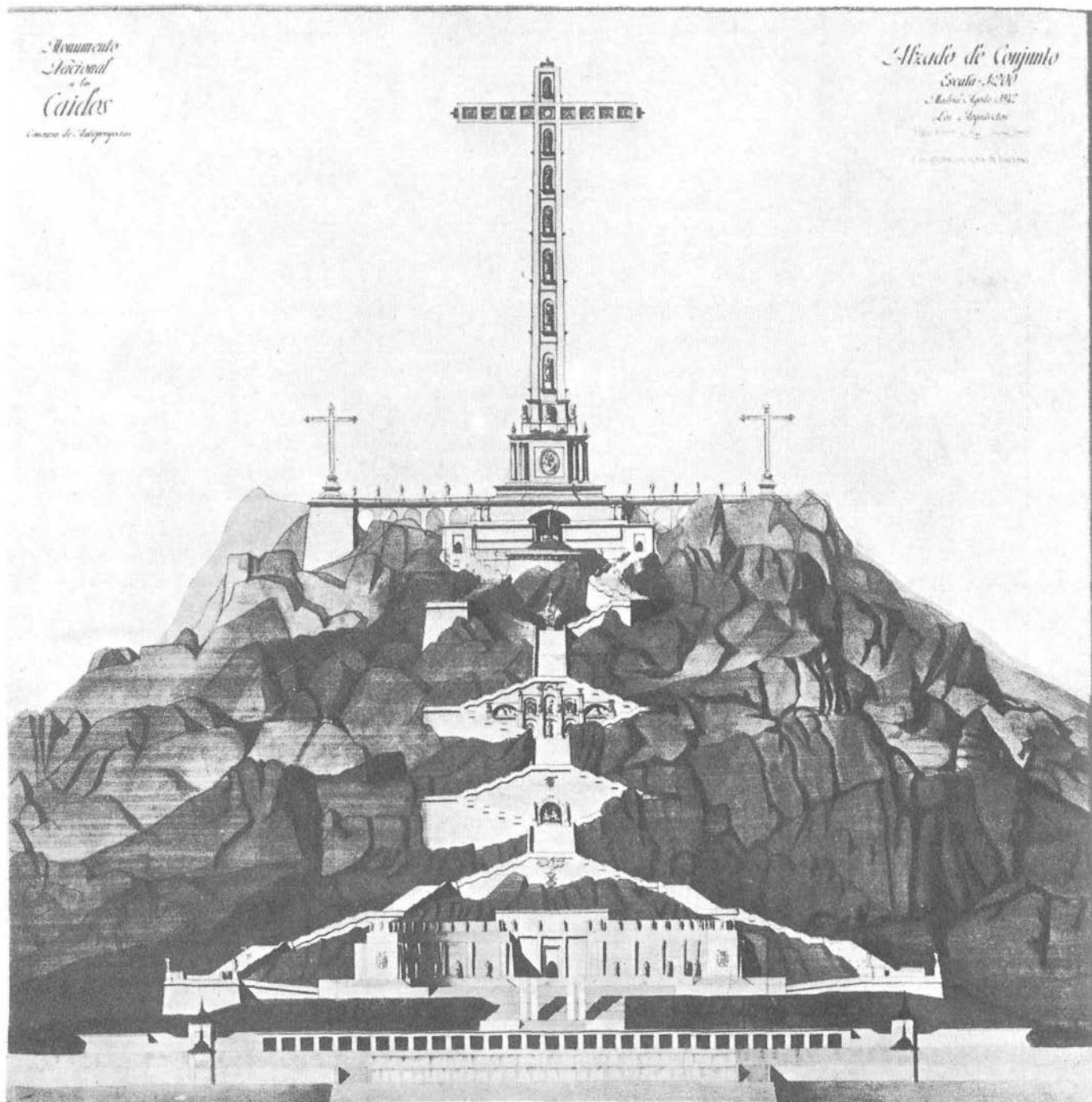
Con este intermedio pasaremos a estudiar el período 1945-57 para encontrarnos con la Fundación San José de Zamora y la Universidad Laboral de Gijón, más cercanas a lo que podría ser la síntesis de su posición madura.

El período de 1939-45 está presidido por encargos oficiales y unidos a las intenciones del Estado. En ellos vemos cómo son precisamente los temas representativos —aquellos en los que la idea de composición es más significativa y los problemas estilísticos toman una mayor importancia— los que resuelve con más escasa fortuna. La reforma del Teatro Real, el proyecto para la Cruz de los Caídos, y el Museo de América, por ejemplo, son proyectos más resentidos por una deuda excesivamente directa con los lenguajes o las formas antiguas.

El ejercicio manierista del Teatro Real (1941), no exento de aciertos de distintos órdenes, alcanza su mayor interés en el histórico: con él podemos permitirnos ver completa una al menos de las piezas que componían la intervención de la Plaza de Oriente, promovida por la Dirección General de Arquitectura para un Madrid digno de su condición de capital¹⁶ y que, de la mano de Moya¹⁷, consigue la suficiente fortuna formal como pieza del conjunto.

La Cruz del Valle de los Caídos, premiada en primer lugar en el Concurso Nacional, supone un cierto fracaso de la puesta en juego de unos mecanismos compositivos en los que, reflexiva y voluntariamente, se ha depositado la mayor confianza. Para Moya una monumental cruz sobre un impresionante marco natural sólo puede ser acometida con éxito si se tiene bien presente la diferencia radical que separa a la arquitectura de la naturaleza, concibiendo aquélla de acuerdo con ésta, pero por completo independientes desde el punto de vista formal. Sólo el contraste entre las dos imágenes que, por su propia esencia, corresponden a la arquitectura y a la naturaleza, logrará la buena forma monumental.

Pero esta idea, sensata y aguda, y obtenida de la observación histórica, será servida por un poco afortunado criterio de escala. El medio elegido para provocar el buen acuerdo y el adecuado contraste y que, al tiempo, deberá acometer el difícil problema de la gran escala, es la aceptación de la imagen de un *crucifijo de altar* como soporte formal del proyecto. Una imagen de objeto sacro, de orfebrería, pretende, mediante un cambio de tamaño, apropiarse de la forma monumental traspasando la distancia entre ambas técnicas y materiales. Como en la pirámide del *Sueño*, el hormigón aparece aquí no sólo como respuesta técnica, sino, sobre todo, como el material que permite cualquier forma que sea y que, sin proble-



Anteproyecto para el Concurso de la Gran Cruz del Monumento Nacional a los Caídos. Primer Premio.
Con Enrique Huidobro y Manuel Thomas (1943).

ma alguno, puede proponer a gran tamaño la orfebrería. Y como en el *Sueño*, también Moya está próximo al surrealismo; aunque en este caso la simple idea de cambio de escala le llevara a emplear un recurso que, conceptualmente y con otras intenciones, empleará luego el «pop-art». Recurso ya anunciado anteriormente por el Chicago Tribune de Loos, por ejemplo, y nada ajeno al propio historial de Moya, pues el Faro de Colón se habría resuelto ya mediante una figura humana —la del descubridor— afectada del mismo énfasis puesto en la simple enormidad.

Pero en el Faro de Colón —como en la Cruz de los Caídos de Cabrero— es el desmesurado tamaño de la imagen lo que fundamentalmente queda puesto de relieve; la figura aumentada impone su orden a la gran escala al precio de agigantarse y convertirse así en imagen asombrosa, monumental. La Cruz de Moya parece intentar, por el contrario, vencer la gran escala por medio de la imagen del crucifijo que convertiría el conjunto en una *proporción sin tamaño*. La fuerza de la idea del cambio brutal de la escala en un objeto conocido cotidianamente a tamaño pequeño logra equilibrarse y, al ponerse en parangón con la naturaleza, desaparece. Perdida ésta, quedaría sin embargo, como equívoco, la imagen de una gran cruz de hormigón resuelta como si fuese de orfebrería, y que permitía en todo caso poner en juego un sistema figurativo tradicional que se admitía como garante de la bondad de la imagen última.

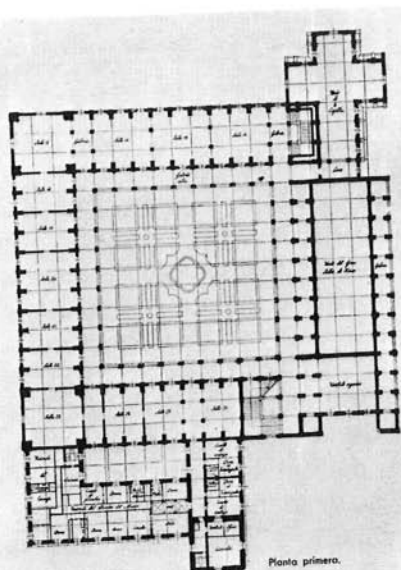
El Museo de América (1943) fue un proyecto que puso a dura prueba las condiciones de los arquitectos, sometiendo su contribución a fuertes obligaciones: el empleo del tipo tradicional español que, sin dudar de su pertinencia frente al tema, se acepta como base; la sumisión a un sistema figurativo preciso —la tradición clásico-

barroca de la América española— y la utilización de un sistema constructivo rígido y difícil, las bóvedas tabicadas. Moya y Feduchi salen airoso de tal empeño, pero hasta la misma condición de obra en colaboración nos invita a no insistir en ella. Cabría entenderla, en todo caso, como otra muestra de lo que será el papel de Moya durante los primeros años de la década, cuando el Estado le da ocasiones para definir lo que puede ser la *arquitectura nacional*, la Academia Española.

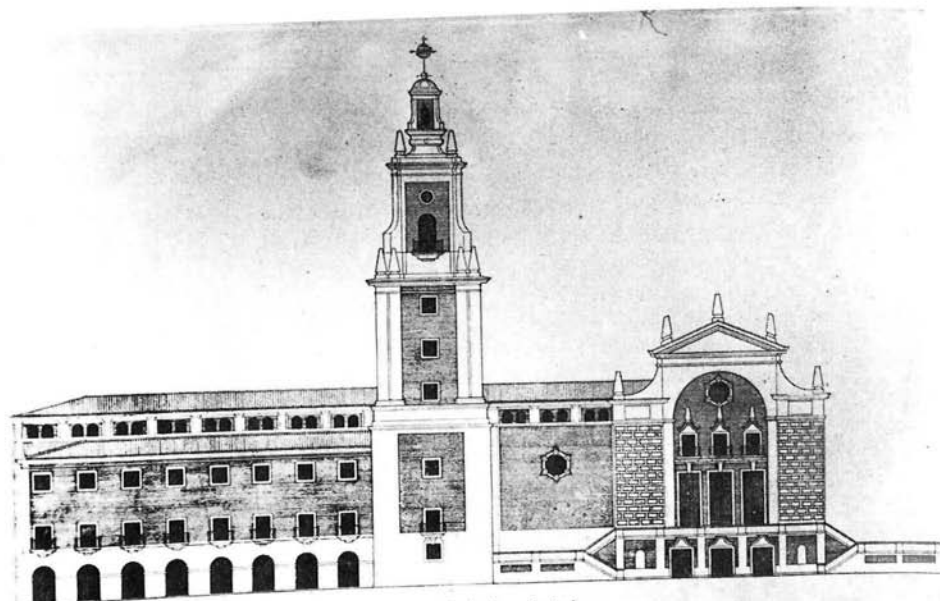
El interés que el proyecto y la obra despertaron en su día fue debido no sólo al cierto carácter de ejemplaridad que tuvo en este aspecto, sino también al medio técnico por el que se lograba: las bóvedas tabicadas.

La escasez de hierro y cemento en la España de la época es una circunstancia sustancial en la obra de Moya, pues lo que era para muchos problemático e incómodo se convertía para él en gozoso trampolín para desarrollar una técnica que tanto le interesaba, pues tantas condiciones cumplía: venir avalada por la tradición permitiendo mediante ella introducirse en su seno, realizarse con la sabiduría artesana de los antiguos oficios y considerarse adecuada para promover —casi para exigir— la arquitectura antigua. La técnica, la construcción en albañilería, inundará de tal modo la obra de Moya que hace surgir inevitablemente el recuerdo de su formación ingenieril, y de una deuda con un entendimiento casi decimonónico de la arquitectura debida, con toda certeza, al peso de la influencia de su padre y de su tío, Juan Moya.

Pero si tal influencia hacía lógica, esperable, la ambición de configurar una arquitectura que hiciera suya esa técnica, el interés de incluirse en la tradición convertirá el problema en el de construir el clasicismo, pues era ésta la arquitectura que se consideraba adecuada a tal técnica. Si un arquitecto como Viollet Le Duc había propuesto el

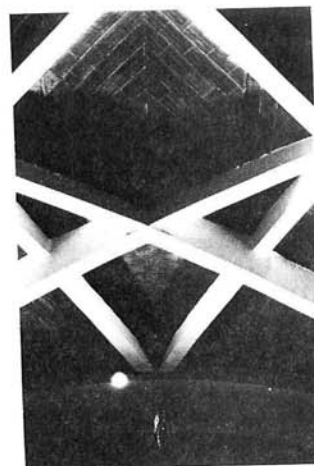


Planta primera.



Fachada principal.

Edificio destinado a Museo de América. Con Luis Martínez Feduchi (1942, y construcción a partir de 1944). Madrid.



gótico como el más perfecto sistema formal que convertía en arquitectura la construcción en piedra, Moya propone a su vez el clasicismo como arquitectura de la construcción en albañilería abovedada. El conflicto entre las exigencias y oportunidades de aquella técnica y el yugo estilístico que se acepta será así uno de los problemas de la obra, como lo fue en la de Viollet Le Duc, o en la del mismo Gaudí.

Vamos a detenernos en dos proyectos no sólo más conseguidos sino también mejor reflejo de sus intenciones: las viviendas abovedadas en el barrio de Usera (1952) y el Escolasticado para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto (1942). Las circunstancias de que, en la primera, se tratara de una obra experimental de la Dirección General de Arquitectura y de que, en la segunda, trabajara para una orden religiosa, parecen generar las ocasiones que le permiten trabajar libremente, sin más condiciones que las que él mismo se imponía.

Casas abovedadas en Usera

La hilera de viviendas en Usera es una experiencia dentro de las actuaciones urbanísticas de la Dirección General, mediante las que se planeaba la construcción de poblados satélites de Madrid apoyados en núcleos existentes, según se había previsto ya en el Plan de Zuazo en 1929, y que tomaban en el de 1941 el carácter de poblaciones rurales de servicio agrícola para la capital.

La obra, minuciosamente proyectada, se construyó en cuatro meses. Es una hilera de seis viviendas en dos plantas concebida como puesta a prueba del sistema de *albañilería total* propuesto y desarrollado por Moya a partir de algunas tradiciones nacionales¹⁸, y que consistía en el empleo sistemático de bóvedas tabicadas de rasilla para la

construcción de pisos y cubiertas, soportados por muros de albañilería (o de piedra) y empleando al mínimo el cemento y el hierro; éste resultaba, sin embargo, de aparición obligada en los tirantes y en los zunchos, situación que suponía un uso ajustado y económico del material. El interés estaba en superar en rapidez y economía a los modernos sistemas, no solamente en sustituirlos. Moya está previamente convencido —o ésta en su mayor esperanza— de que las bóvedas tabicadas y la construcción en piedra y ladrillo es el mejor sistema, independiente de la obligación, por escasez, de que ha surgido.

Cómo el ingenio y la *construcción* sustituyen con ventaja a la *técnica* es lo que Moya quiere probar. Y es ahora, cuando se encuentra con una técnica que le sujeta y sin ningún problema de composición monumental, cuando está en condiciones de hacerlo, produciéndose más libremente, y mostrando con seguridad y soltura cómo puede ser un edificio construido con aquel sistema.

La racionalidad a la que invitaban tanto éste como las circunstancias se convierte en extrema, siendo el medio para proponer un edificio en el que el carácter de agregado de unidades desaparece en favor de una lectura unitaria del bloque según una cierta tradición figurativa urbana. No por casualidad encontramos de nuevo una imagen de raíz ilustrada, paradójicamente lograda, sin embargo, mediante un tecnicismo completamente extraño a tal raíz. La cercanía sería más acusada si pensamos —aún con el mismo orden de reserva— en la *«poética de lo obvio»*, empleando la expresión utilizada por Grassi¹⁹ para definir la tradición racional de las construcciones rurales. Nada más cerca, en toda la obra de Moya, de la arquitectura entendida como *«construcción lógica»*, si seguimos empleando —con las mismas licencias— las expresiones de Grassi²⁰, aunque una tal consideración inundaría siempre su trabajo hasta

el punto de haber sido con frecuencia una de sus más ambiciosas obsesiones.

La aspiración de la obra sería así la de configurarse mediante el mecanismo único de la razón, en cuyo interior la composición queda entendida como problema tipológico y como problema de lógica arquitectónica. Tal lógica construye el conjunto mediante elementos arquitectónicos dados —nacidos o no de la técnica— evitando el problema de la invención y buscando para el lenguaje la máxima condición de naturalidad, bien fuera ello por la *evidencia* con la que los elementos se disponían, bien por el carácter de obligados y sinceros que la construcción les prestaba.

Pues era el papel concedido a la construcción —y no a la metáfora sobre ella— lo que separaba fundamentalmente a Moya del pensamiento ilustrado —y lo separaría hoy de las corrientes intelectuales que reconocen en nuestros días su filiación ilustrada. A confirmar la distancia vendrían más tarde sus escritos, uno de los cuales trata ya el tema en 1944²¹.

En las viviendas de Usera se mantendrá también esta distancia, renunciando a la invención y a sus variantes, tema que inunda la arquitectura del XVIII. En cuanto a la construcción, se le adjudicará un papel no inmediato, pero sí *literal*, en la configuración del edificio.

Cerrar y sostener al tiempo la casa; lograr que el plegado del muro defina figuras tan adecuadas para la estabilidad y la resistencia como para resolver el tipo y la disposición: tal es la idea de casa propia de la construcción tradicional que confunde estructura y organización y que Le Corbusier encontraba, por rígida, inválida, anticuada, y tal la idea de casa que, en principio, parece seguirse aquí.

Pero si en la casa tradicional era el muro el

elemento ordenador, en las de Usera será la construcción completa —muros, pisos y cubiertas— aquella que configure el espacio casi en su totalidad, estableciéndose la poco habitual servidumbre de las bóvedas y alcanzando los muros un grado notable de liberación.

La disposición viene definida por los muros transversales a los que se confía principalmente la resistencia del conjunto: el apoyo de las bóvedas que resuelven el piso y la cubierta. Pero lejos de una solución más radical —como la de Cabrero, años más tarde, en el bloque «Virgen del Pilar» (1948)— que obligara a que el espacio entre dos muros transversales fuera sin más la unidad de vivienda, los muros se liberan abriendo arcos y ocupando la unidad dos tramos inter-murales. Así, disposición tipológica y constructiva no coinciden por completo, facilitando la libertad de dimensiones de ambas para encontrar mejor su coincidencia.

Sin embargo, y debido a las bóvedas, la construcción no proponía un interior neutro: la vivienda, en la obligada distribución de tabiquería, se produce con independencia —con incongruencia, a veces— de la estructura, olvidando deliberadamente pequeños problemas de acuerdo geométrico de los espacios producidos por el encuentro de la distribución y la construcción, e interpretando el espacio seriado por la estructura, que invitaba a considerar la evidencia del techo, como plano casi neutro cuya disposición no encuentra restricciones y que se define en el dibujo de la planta. La estructura abovedada define un molde especial; pero la ocupación, no del todo coherente con ese molde, hace que la casa conserve la ambigüedad entre la servidumbre del método y la voluntad de indiferencia entre arquitectura y función.

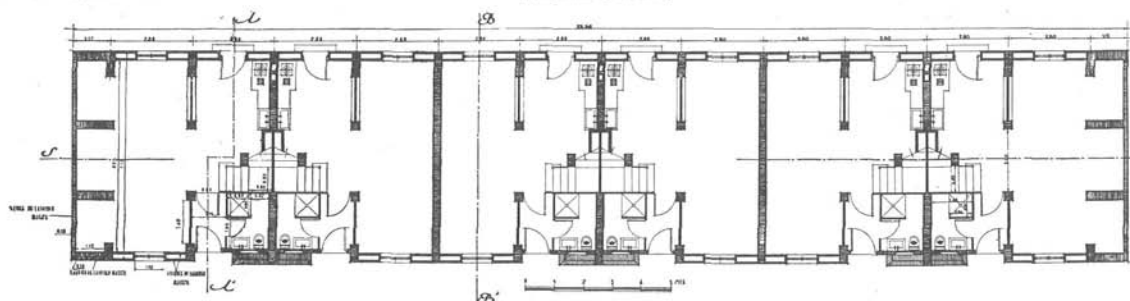
La esbeltez de las secciones murales permitida por un análisis técnico afinado —unida a la posibilidad de liberar los muros mediante arcos—



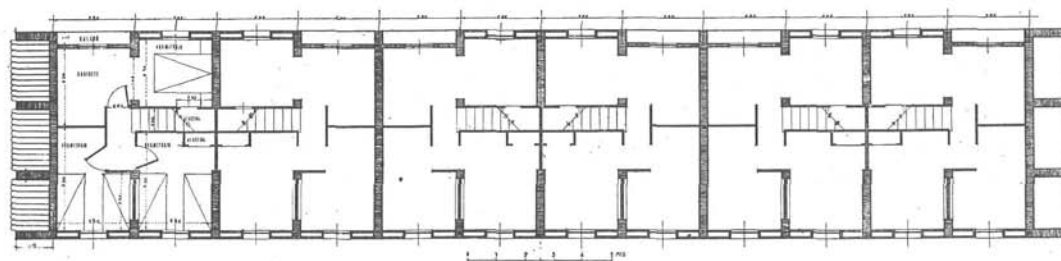
Fachada de la calle.



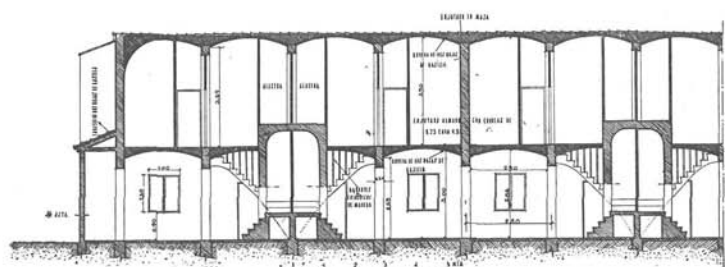
Fachada del corral.



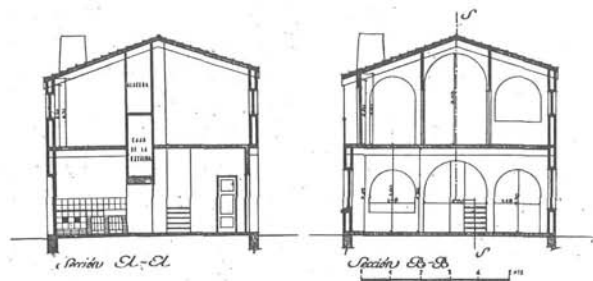
Planta baja.

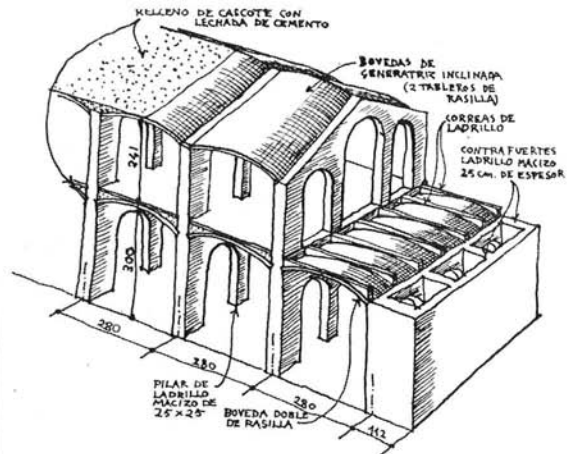
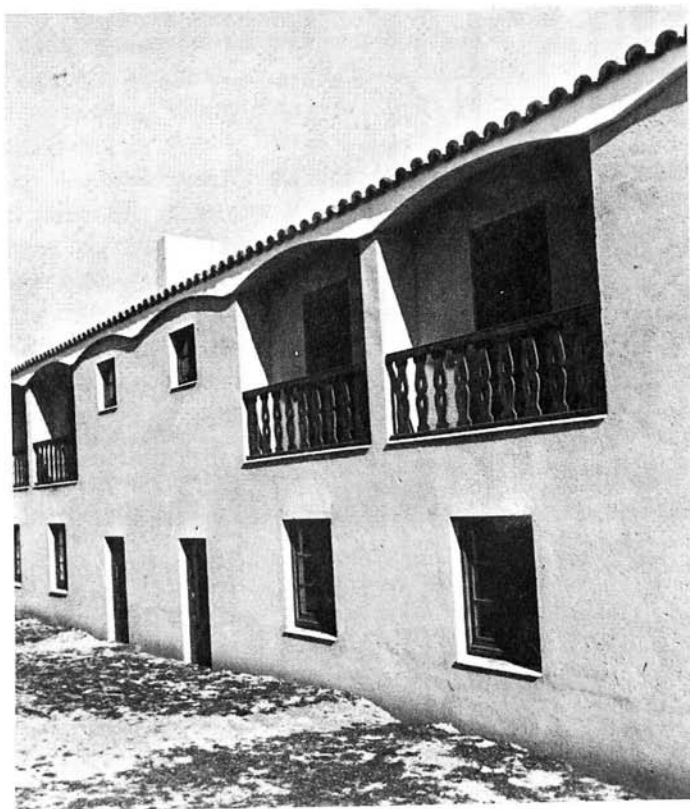


Planta alta.



Sección longitudinal S-S.





Casas abovedadas en Usera, Madrid (1942).

y la disposición de contrafuertes en los hastiales, da lugar a algo próximo a la planta libre. Tal esbeltez haría notoria, por otro lado, la delgadez de los gruesos constructivos tanto frente a los edificios de la tradición como frente a los contruidos con los sistemas murales convencionales de la época.

Con todo ello, la construcción no tiranizaba la disposición, a pesar de que ésta quedara finalmente definida por los elementos constructivos. Igualmente estos elementos se encargaban de configurar gran parte de la imagen exterior que concreta el edificio como forma urbana.

Pero así como Terragni, por ejemplo, habría decidido tomar la estructura como medio principal de configuración²² —piénsese sobre todo en la Casa del Fascio en Como— llegando con ella a lograr el ideal de *continuidad* formal, de unidad, entre exterior e interior, y sirviéndose para ello del hormigón armado, en Usera, en cambio, la estructura abovedada de albañilería definirá un molde espacial cuyo cerramiento hará patente la *discontinuidad* deseada entre exterior e interior, el distinto orden de consideraciones a que, para Moya, deben someterse. Si exterior e interior debían ser formalmente coherentes, el papel de configurador concedido a la construcción era, en uno y otro caso, distinto: debía darse respuesta a dos problemas distintos y, por tanto, formalmente discontinuos.

El exterior no será, pues, como la planta, una trama ocupada por huecos y elementos de fábrica. La trama espacial no se expresará a sí misma, sino que estará al servicio de una imagen ajena a ella que utiliza como medios los huecos y algunos de los elementos constructivos que la componen.

Si Terragni, pues, domesticaba la técnica convirtiendo sus leyes y elementos, en leyes y elementos arquitectónicos a través de los cuales se configuraba casi exclusivamente el edificio, Moya utilizará la mediación de una idea compositiva

ajena a tales leyes y elementos, para convertir, matizada pero literalmente, la construcción en arquitectura. Para ambos la técnica era capaz de convertirse, con escasas mediaciones y en modo muy literal, en lenguaje arquitectónico; pero no sólo los separan las diferencias de técnicas y materiales o de código figurativo: la diferencia básica en la utilización de la técnica como medio formal consiste, para Moya frente a Terragni, en concederle un papel puramente instrumental. Esta diferencia cualitativa alejaría también a Moya de la opinión de Tessenov²³, para quien, frente a los modernos, se trataría de un problema cuantitativo, según el cual la expresión de la técnica debía ser matizada, atenuada o, cambiando también de cualidad, simbólica.

Una idea de edificio continuo y unitario hace que, en Usera, entre los muros longitudinales de cerramiento, el encuentro entre éstos y los resistentes, y los contrafuertes, no haya distinción aparente: un muro indiferenciado resuelve, excepto en los hastiales, el perímetro de la casa y el revestimiento continuo niega toda expresión a la trama geométrica de la estructura y al material que la construye. tan sólo un pequeño alero exhibe dibujándolo el perfil ondulado de la hilera de bóvedas y señalando la posición de los muros transversales.

Un frente más urbano para la calle queda definido por la continuidad de las ventanas altas, a igual distancia y ocultando la distinción entre unidades. Los muros interiores resistentes que dividen estas unidades definen la posición de los porches pareados que sirven de entrada mostrando las bóvedas del forjado intermedio. Los mismos elementos se ordenan en el patio de forma distinta, pues ahora la atención a éste desplaza la continuidad de los huecos a la planta baja, mientras los balcones superiores muestran las bóvedas altas y dan a la imagen un carácter más domésti-

co, suficientemente alusivo para hacer entender el patio como *corral* y establecer el enlace con la tradición rural²⁴.

El remate transversal del edificio, por último, se configura mediante la exhibición poco radical de los contrafuertes.

Es, pues, una idea sobre cuál ha de ser la imagen de la casa la que conduce su configuración exterior poniendo a su servicio el pequeño conjunto de elementos. La operación compositiva es fiel a la idea de *sinceridad*, como condición *sine qua non*, pero no a la de *legibilidad*, pues el que la imagen de la casa fuera expresión del interior no constituía un objetivo. Tal vez la casa pueda entenderse, en este sentido, como una primera respuesta al *estilo internacional*, según la crítica que conocemos por sus escritos posteriores. En cualquier caso, la mentalidad analítica que preside el trabajo no ha hecho que la lógica que de ella deriva pueda entenderse como inmediatez funcional o como el tecnicismo que, acaso, cabría esperar. La lógica se mantiene al servicio de una idea interesada en dar una versión nueva de la tradición. Convertida así en una lógica arquitectónica, el edificio parece interesado en resultar exclusivo producto de ella; incluso en un producto tan exacto que acabara diluyendo al autor en la certeza con la que la arquitectura lograba presentarse.

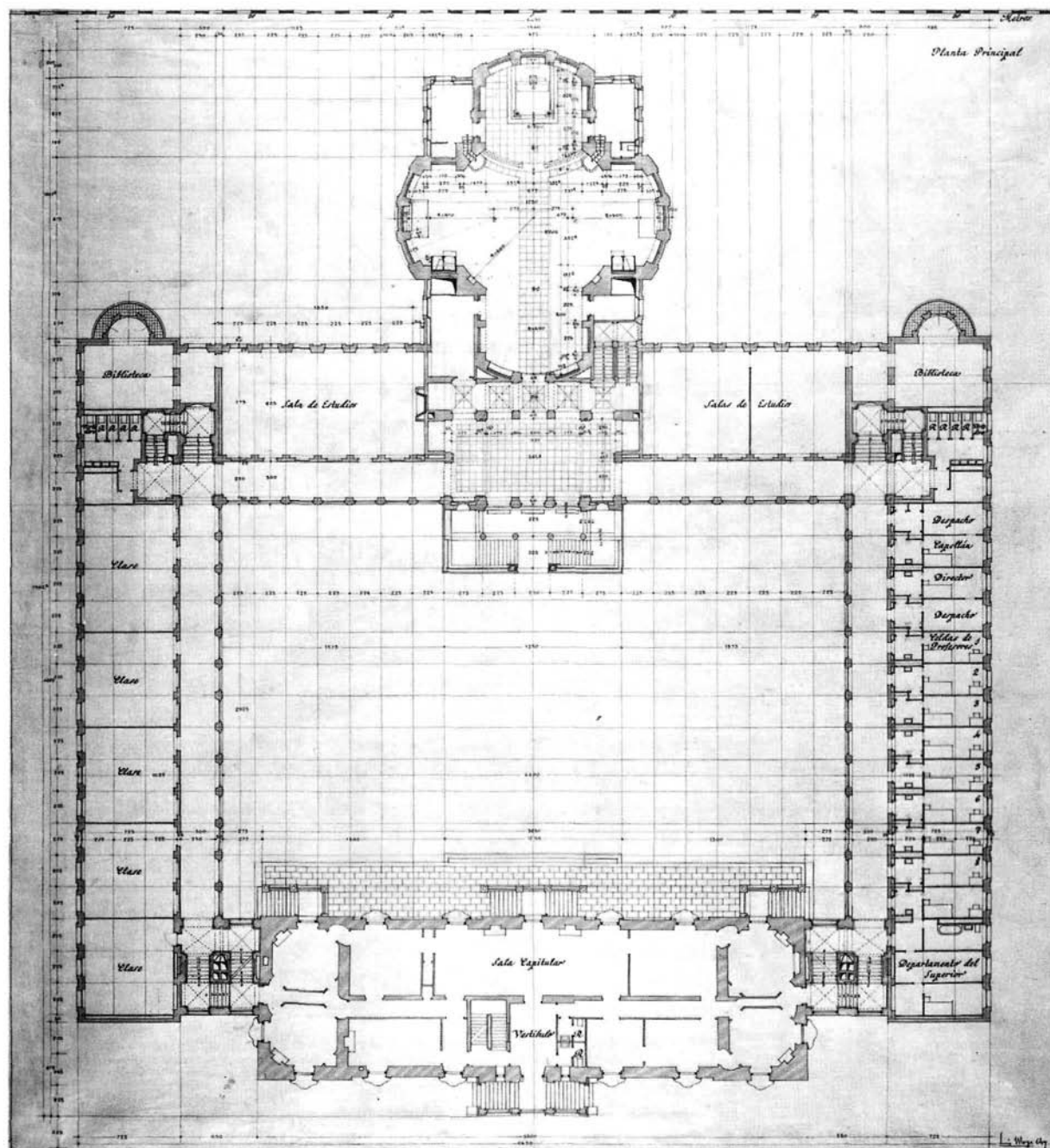
La experiencia de Usera²⁵ alcanza en nuestro autor la importancia que le merece el éxito de la capacidad de la técnica y de las ideas que entiende como tradicionales. Las bóvedas tabicadas, la albañilería, la piedra, abrían en la práctica posibilidades que cree inmensas, como la historia le demostraba, confirmando ahora que no es locura, sino lucidez, el empeño en utilizarlas. La obra que examinaremos está recorrida, tal vez obsesiva-

mente, por la explotación hasta el fondo de este éxito.

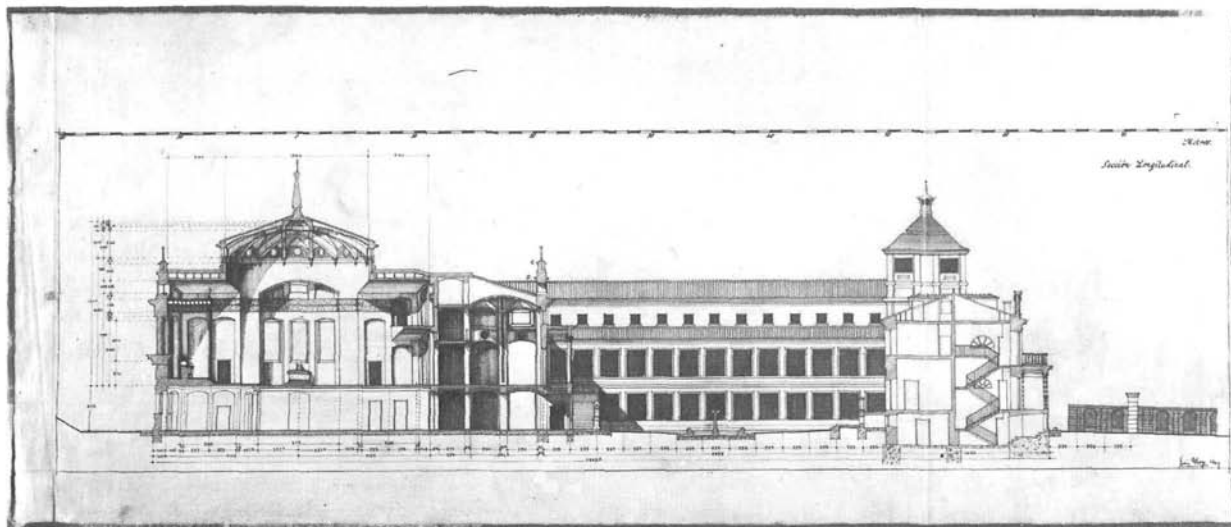
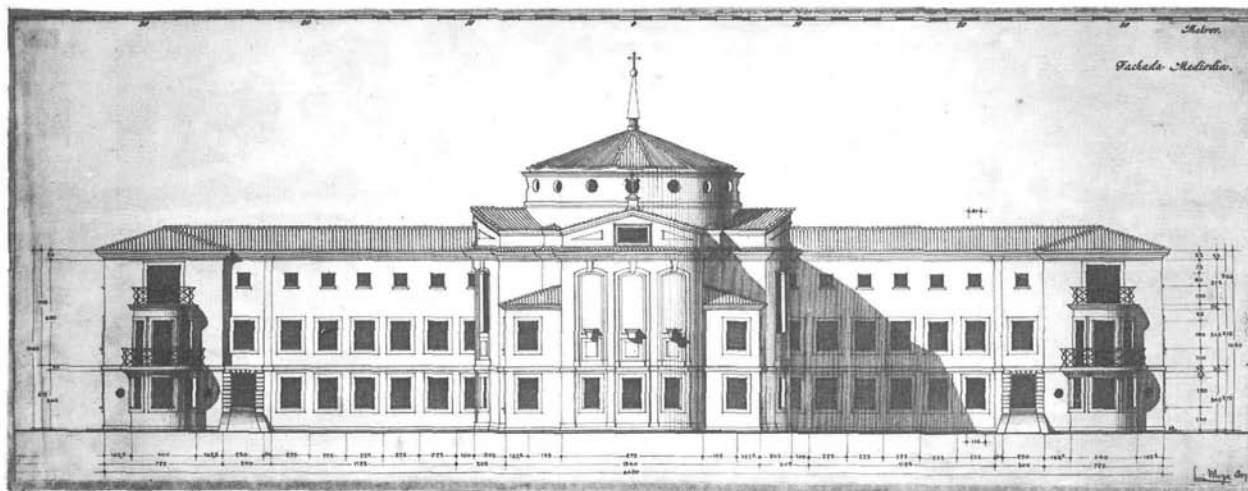
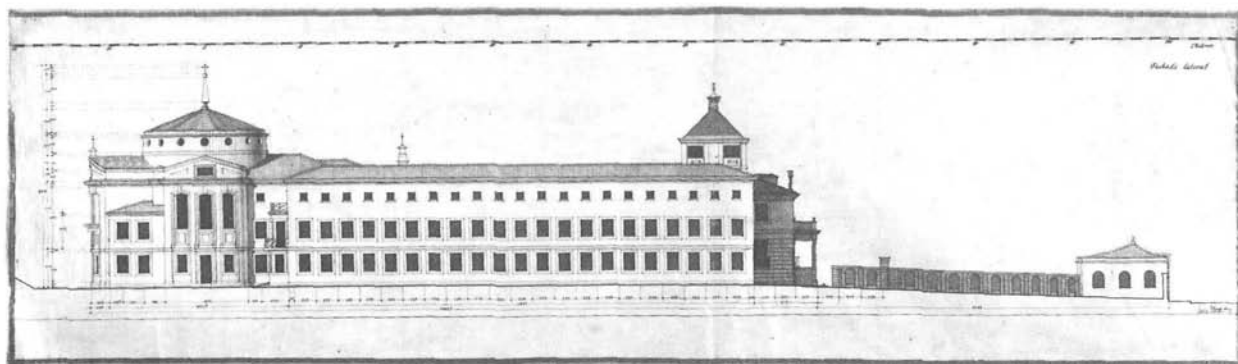
El Escolasticado de Carabanchel

En paralelo con las viviendas en Usera emprende el Escolasticado para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, obra de mayor envergadura. O de la suficiente, al menos, para permitir, juntamente con la construcción tradicional, la incorporación del tipo de edificio alrededor de un patio, acercándose a una expresión más completa de la idea de arquitectura que persigue. Pero si a las casas de Usera podríamos incluirlas sin violencia alguna —ni siquiera figurativa— en el interior de cierta tradición moderna según las consideraciones hoy habituales, la fuerte dosis de tradicionalismo y anti-vanguardismo que inunda con evidencia y premeditación el proyecto del Escolasticado, no nos permitirán lo mismo, aún cuando el metódico empirismo y la vocación realista encontrados en Usera permanecen aquí igualmente presentes.

El edificio se planteó aceptando la inclusión en el conjunto de un antiguo palacete existente en la finca, de la escuela de Ventura Rodríguez. Criterios académicos sirven para conformar el patio disponiendo dos alas simétricas y ortogonales al palacete y cerrándolo con un frente que aloja la capilla, situada así en el eje del edificio. El patio es un resultado espacial buscado conscientemente, pero obtenido desde la agregación de pabellones de carácter distinto: la idea de composición elemental, la fidelidad a la simetría, construye un patio aún lejano de la condición de unidad básica de una trama de indefinido crecimiento que, en su observación de la historia, surgirá más tarde. La capilla, elemento singular primordial, libera el paso del claustro, pero se sitúa en la disposición



Escolasticado para los Padres Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid (1942-44).



Escolastico de Carabanchel (1942-44).

simétrica que interrumpe la continuidad de los cuerpos edificados, acentuando así el criterio de agregación que construye el conjunto.

El patio no será, pues, aún, el elemento protagonista del arquetipo de la tradición española según Moya lo entendió en sus escritos. El edificio de Carabanchel apoya, sin embargo, la argumentación de la universalidad del tipo en cuanto éste también es posible si se compone de varios elementos independientes, entre los que está incluso un edificio ya construido. La indiferencia funcional y el carácter de trama no están aquí todavía, pues el Escolasticado es una obra que plantea o insinúa algunos de los problemas arquitectónicos que serán muy importantes para Moya, pero que, recibiendo en ella un tratamiento incipiente, encontrarán su más madura solución en otras obras posteriores²⁶.

Más aún que en el caso de Usera, sorprende en éste la esbeltez de las secciones murales que necesita un edificio cuya disposición y materiales nos tiene acostumbrados a otra imagen. La libertad permitida por este carácter habría hecho en Usera que la disposición de las viviendas no quedara obligada a aceptar por completo la tiranía de la estructura, si bien el uso de tal libertad haría aparecer las diferencias —y así, las tensiones— entre el espacio definido por la estructura y el troceado de la distribución de la unidad. En el Escolasticado, el mayor programa y la propia condición del tema permitió adoptar el tipo del edificio en torno a un patio, estableciéndose la necesidad de un acuerdo distinto, ya que el programa y la construcción debían concretar y dimensionar la disposición dada por el tipo. Frente a la anterior simplicidad de la hilera, el tipo marca ahora una nueva obligación, pero la posición de las bóvedas en sentido longitudinal a los cuerpos de fábrica elimina la necesidad de acuerdo entre éstas y una división en locales que puede produ-

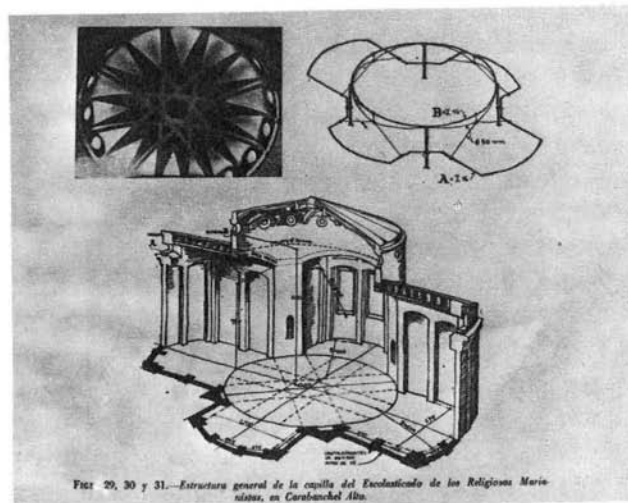
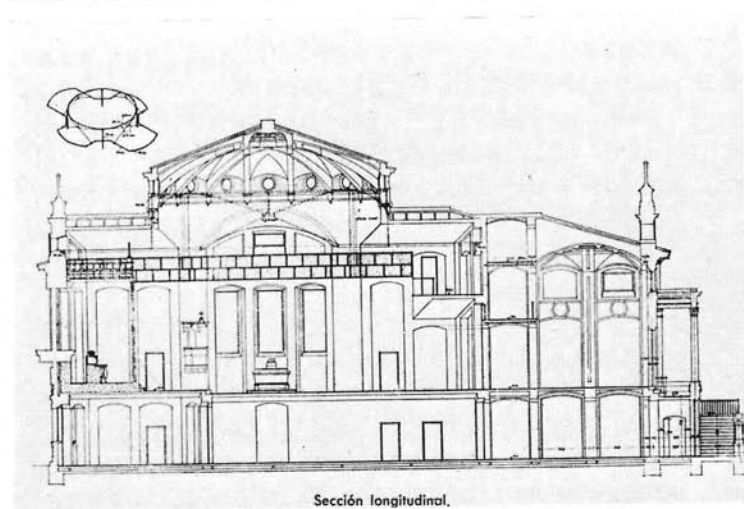
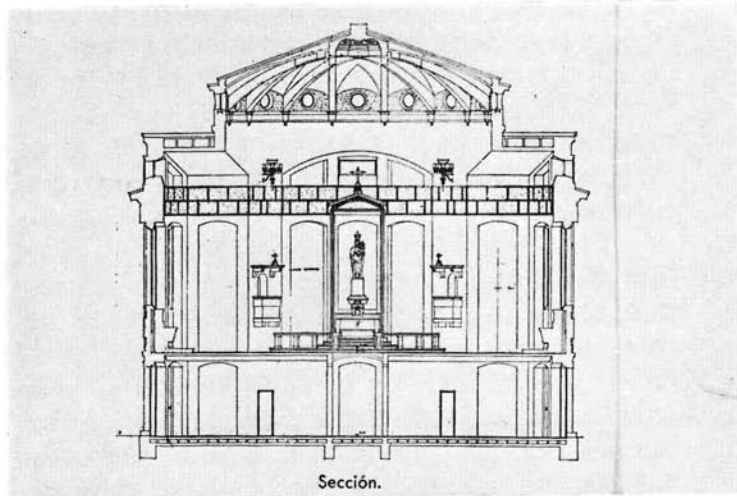
cirse ahora por simple troceado perpendicular a la bóveda corrida.

La hilera de viviendas era, por otro lado, estilísticamente más abstracta: racionalismo y clasicismo se unían en ella sin que ningún conflicto estilístico los dividiera. Si volvemos al ejemplo de Terragni, útil por suponer una de las aportaciones más brillantes del racionalismo al tema de la utilización arquitectónica de lo constructivo, recordaremos que no las separa la falta de consideración de tal tema sino una distinta interpretación de éste. En el Escolasticado, en cambio, la presencia del tipo tradicional genera inevitablemente el conflicto lingüístico, bien que el tono contenido y racional de la obra atenúa la lucha entre una expresión vicaria —aquella que se une al yugo del clasicismo— y la expresión propia de la disposición y la construcción. Pues para Moya, construcción abovedada, tipo claustral y clasicismo empiezan a confundirse, a convertirse en términos idénticos. Un muro muy esbelto no deberá soportar la servidumbre de la superposición de los órdenes, como podría haber parecido lógico, pero buscará una disposición de huecos y machones que permita mantener las proporciones clásicas, mientras jambas y dinteles, impostas y cornisas se definen según simplificadas molduraciones que no evaden su filiación figurativa.

Por otro lado, en el edificio se puede observar el interés en mantenerse siempre en una actitud moderada que busca el equilibrio y la adecuación de todos los problemas de diseño a su escala y que podríamos definir también con la palabra «clásico», acepción que sería ahora sinónimo de realismo, de la falta de radicalismo y exageración, en el entendimiento del problema y en su tratamiento. Tal valor de equilibrio, de ponderación y hasta de modestia, iría unida al modo en que una mentalidad como la de Moya, en definitiva puritana, entendería la arquitectura. Si su posición intelec-



Escolasticado
de Carabanchel
(1942-44). Capilla.



tual estuviera, paradójicamente, en un radicalismo extremo al oponerse a lo que parecía ser el inexorable signo de los tiempos, la medida con la que esta obra se produce nos estaría hablando de cuál hubiera sido el Moya no traumático: aquel arquitecto que trabajando con la arquitectura tradicional no hubiera creído necesario polemizar con la modernidad.

Aún desde una posición encontrada sería preciso reconocer que tal medida toma en el Escolasticado de Carabanchel el carácter de maestría en la adecuación técnica y en la racionalidad del diseño total que lo aleja de cualquier consideración próxima al *pastiche*. La exclusión de esta obra de los manuales y textos que tratan de describir la historia de la arquitectura española contemporánea sólo puede entenderse, pues, como premeditada, o como simple incapacidad de aproximación.

No se nos presenta Moya en estas primeras obras como un arquitecto exacerbado. Por el contrario, como ejemplo de medida, obtenida desde la seguridad en los principios, y que explicaría la también ponderada imagen. Pero tal imagen —que para muchos sería anacrónica en cuanto reflejo del anacronismo de aquellos principios—, es el resultado consciente de un esfuerzo de transformación figurativa capaz de convertir la construcción de la albañilería abovedada en un lenguaje que le permita seguir siendo un arquitecto clásico sin necesidad de servir estrictamente a los órdenes; esto es, sin ser académico. Aunque, para Moya, la acepción peyorativa, en cuanto convencional y superficial, que damos a éste término, no tendría sentido.

A partir del fin de la guerra mundial, España se repliega sobre sí misma, exacerbándose el nacionalismo y la mitificación de lo español y haciendo bandera de la obligada autarquía. Sin embargo, el consenso que sobre la arquitectura antigua parecía existir en años anteriores empieza a desvelarse

como aparente, o a diluirse, a medida que la línea de Moya se vuelve más segura. La restauración de lo moderno se insinúa y confirma mientras él trabaja, y así la moderación que habíamos observado, sin desaparecer, dejará sitio a un agresivo pero desencantado discurso, pues nacía como programa sistemático cuando ya era imposible, cuando ya ni siquiera el intento de cumplirlo resultaba razonable.

3. LA EDIFICACION DE IGLESIAS (1942-1971)

Vistas las primeras obras de Moya, superpongamos ahora un tema —la iglesia— que nos obligará a volver sobre su carrera siquiera sea rápidamente. Moya no se ocupa de proyectos de iglesias o capillas hasta que concurra en 1935²⁷ a la construcción de dos templos parroquiales, uno en Tetuán y otro en la carretera de Aragón. Los planos que se conservan nos muestran unos anteproyectos de planta basilical y de recuerdo clasicista de no demasiado interés. Hasta esa fecha no se plantea, pues, el tema eclesiástico y cuando, por el azar del concurso, lo encuentra, reacciona con poca soltura, más ingenuamente que en ocasiones anteriores o que en las más cercanas a ésta.

El proyecto del *Sueño* incluía una basílica piramidal, pero no creo que pueda ser este trabajo singular el que consiga guiarnos en el tema. Es posible observar, sin embargo, como ya estaba allí la ambición del espacio unitario y central que podemos entender como anuncio de sus futuras intenciones; ambición ya experimentada en el proyecto fin de carrera, que recogería la planta central para un gran anfiteatro y mausoleo.

En la basílica del *Sueño*, la doble condición de

monumento funerario y de iglesia le permite resolver sin problemas el espacio unitario, que se ordena en torno al monumento central. El trío de elementos —monumento, altar, puerta— resuelve la planta al precio de relegar al altar al fondo del espacio, posición permitida por su carácter secundario y el protagonismo del monumento. En la cripta, la tumba simbólica sustituye al altar; pero ni este cambio ni la sofisticada solución que hace visible la cripta desde la nave superior —ni el empleo del dórico griego— hacen olvidar la referencia a Santa Constanza, poniéndonos sobre una pista crucial que emerge aquí de forma temprana: el *tardo-romano*, período arquitectónico de especial interés para nuestro autor, como veremos con claridad más adelante, y que, si se quiere, ya estaba también apuntado en el proyecto fin de carrera del mausoleo a Beethoven.

Al examinar el Escolasticado de Carabanchel (1942) habíamos dejado sin tratar el tema de la Capilla. En ella la idea de iglesia es aún inmadura, pero allí están ya planteados muchos de los problemas que veremos en San Agustín (1945) definitivamente resueltos.

La gran capilla de la Universidad Laboral de Gijón (1948) es la transformación del tipo de San Agustín para un mayor tamaño y con las variaciones a que invitaba el valor dado a la pieza en el conjunto, frente al que San Agustín buscaba como pieza urbana, como parroquia dentro de la ciudad. El tipo de San Agustín sobrevivirá incluso durante un período en el que la obra de Moya ha evolucionado hacia otros criterios, y así la iglesia parroquial de Torrelavega (1957) responde aún a él, dando lugar a un tratamiento virtuosístico, ya que lo que habían sido problemas formales son ahora ocasiones para enriquecer y matizar una solución muy experimentada.

Casi contemporáneamente a San Agustín (1945), estudia también un tipo alternativo: el de

la capilla San José de Zamora (1947), que debe verse también obligadamente en relación con el conjunto al que pertenece.

Tres de las cuatro iglesias que vamos a considerar tienen, pues, la característica de tratarse de piezas de un conjunto mayor, a cuyo servicio están. Ello nos planteará algunos interesantes temas específicos sin impedirnos considerar el de la iglesia como problema aislado, toda vez que las servidumbres o contribuciones al todo son siempre bien identificables.

La capilla de Carabanchel

En el Escolasticado de Carabanchel observamos cómo las decisiones académicas comentadas con anterioridad han servido para configurar un edificio según el tipo clásico-conventual, en el que la capilla aparece como pieza singular que articula el conjunto. El gran vestíbulo que origina el corredor claustral da paso a una iglesia dispuesta como crucero, como intersección de dos naves abovedadas en cuyo encuentro se produce la cúpula. La planta, de cruz casi griega —la nave longitudinal es mayor que la transversal, pero simétrica respecto de la cúpula— incide de forma decidida en la intención de centralidad que ha sido preocupación frecuente en la historia de la arquitectura de los templos católicos. Esto es, se sitúa en la lucha llevada adelante por algunos arquitectos entre el deseo de la planta central —tantas veces preferida para representar la unidad perfecta de la casa de Dios— y la atención a las razones que apoyaban la fuerte tradición de la nave, de la iglesia basilical.

En Carabanchel, el resultado de esta lucha es una disposición en la que se ha llegado a una centralidad claramente definida por la cúpula, pero ignorada por el modo en que se usa el

espacio. Un espacio centralmente simétrico es desmentido por los objetos, mobiliario y actividades que finalmente lo cualifican, tratándolo como nave basilical en la que el altar ocupa el fondo y que se propone así como espacio perspectivo, procesional; como itinerario simbólico entre puerta y altar. Bajo la cúpula y los brazos laterales, la ocupación de la planta por parte de los fieles se amplía como si la nave se ensanchara, y sólo los altares devocionales secundarios hacen recuperar levemente el eje transversal.

La existencia de la cúpula fue buscada voluntariamente, pues no sería necesaria ni como referencia al uso —que la ignora— ni desde la construcción, que encontraría fácilmente alternativas distintas. La disposición simétrica de las naves con respecto a ella nos indican que no se trata de una cúpula de crucero; o, mejor dicho, que el crucero por sí solo constituye la iglesia completa, con lo que la existencia misma de la cúpula viene ligada directamente a la idea de espacio central. La discordancia entre éste y el uso que se hace de él no parece preocupar a Moya, que entiende allí el espacio como algo en cierto modo independiente de lo que bajo él ocurre: parece que éste no debe tanto amoldarse a lo que allí pasa cuanto representarlo bien.

Sabemos —pues conocemos lo que sigue— que la cúpula del Escolasticado es un ensayo, un modelo que encontrará más tarde mejor desarrollo y más adecuada escala. Pero ya se percibe en ella cómo la construcción no era un simple medio de conseguir la racionalidad —si se entiende en los términos en que los modernos querían—, de convertir en reales unos espacios pensados desde ella, sino, por el contrario, el medio que permite edificar según la verdadera racionalidad: el clasicismo. Cuál es la idea de racionalidad —la idea de razón y gracia que el clasicismo conlleva— que permite construir a Moya, es la pregunta que

podremos ver contestada en el proyecto de San Agustín, cuando el tipo se consolida y alcanza una formalización madura.

Veamos, antes de seguir, cómo plantea Moya el problema de una iglesia. Conocemos la importancia que da siempre al programa y a lo que éste supone. El tipo de iglesia, su estructura espacial y organizativa, debe resolverlo, adecuando al edificio al cumplimiento y a la potenciación de su fin. En este sentido Moya —como toda arquitectura, podría decir él— sigue criterios funcionales, y así cosas tales como los temas que se derivan de la concentración de gente, las exigencias dictadas por la liturgia, las necesidades de acústica y buena visión, etc., son, naturalmente, parte de sus principales preocupaciones. Insistiendo en ello no haríamos más que repetir lo que ya vimos en su pensamiento. Por éste sabemos que también se contemplará principalmente la construcción; y que ambas —función y construcción— se hermanaban mediante lo que convinimos en llamar *estilo*, que las convertía en algo más allá de la simple adecuación: «en un auténtico ideal artístico»²⁸. Pues los dos mundos «lógicos» no eran rígidos: poseían una elasticidad y una versatilidad tales que, sin necesidad de olvidar su propia lógica, eran capaces de combinarse para producir un discurso de distinto nivel de cualidad —la arquitectura— que, en su producirse como obra de la razón al servicio de una idea —el templo—, resultaba legible, transmisible. Ante la Casa de Dios, resulta imprescindible alcanzar este distinto nivel de cualidad, y será la transmisibilidad inherente a la operación arquitectónica la que nos hable de la fortuna habida en aquel intento.

La iglesia deberá hacer patente, en primer lugar, su condición de tal; y ello será lo primero que nos trasmita apoyándose en la simple fuerza de algunas tradiciones icónicas. Pero la capacidad de expresión de la arquitectura se utilizará en

favor de un discurso más profundo, al menos por abstracto, y que nos interesa más: pues la Casa de Dios expresará fundamentalmente su propia condición al aparecer perfecta, esto es, edificada según la arquitectura más perfecta, como a la divinidad debe corresponder. Así, el ideal de iglesia se convierte en ideal de arquitectura; al servicio de la Casa de Dios se perseguirá la coherencia que para toda arquitectura se busca, coherencia que querrá ser el rostro del primer atributo divino: la Unidad, la coincidencia de la totalidad en un orden preciso en el que la arquitectura aparecería impecable desde cualquier punto que se la examinase. Iglesia, pues, como Casa de Dios; Casa de Dios como cuerpo divino, perfecto en la unidad de su multiplicidad.

La armonía espacial y puro visual, plástica, que adjudicamos al clasicismo —casi diríamos, al *cliché* que entendemos usualmente por clásico— no es, en todo caso, la propia de Moya. Su aspiración no es tanto la del logro de una armonía espacial y formal cuanto el alcance de la forma que reúna en sí y armonice, que haga coincidir, los diversos principios, la respuesta a los diferentes problemas.

En la interesante, aunque ingenua aún, capilla de Carabanchel subyace ya esta ambición. Podemos verla como experiencia que hace evidente cierto aspecto del método: la independencia entre el espacio y su uso como instrumento que permitirá llevar a cada uno hacia su propio fin. La exagerada discordancia que encontramos entre ellos en la capilla del Escolasticado es, sin embargo, una de las preocupaciones de Moya, por lo que la veremos corregida en los demás templos.

Pero tal corrección no será nunca acercarse a entender que la relación entre espacio y uso deba parecerse a la de la mano y el guante, como los

funcionalistas ambicionaban, pues Moya piensa que las funciones mecánicas son sencillas de atender y de muy diversos modos. la arquitectura y la función no deben ser discordantes, pero tampoco aceptar el yugo de una inútil sumisión.

Estos, y otros problemas, están en Carabanchel indecisos, incipientemente enunciados, tomando en San Agustín, como la cúpula, su escala y tratamiento adecuados.

Habíamos visto cómo la construcción de esa cúpula no era necesaria para resolver una pequeña iglesia con bóvedas tabicadas. Una planta basilical evitaba las bóvedas de doble curvatura, por lo que es la idea de cúpula que reclama el espacio central y unitario aquello que se busca, y no al elemento cúpula al que se acude para resolver un problema de cubierta. La experiencia que puede suponer Carabanchel en un itinerario que adivina mayores vuelos aconseja a Moya ensayar la cúpula de arcos nervados. El cruce de las naves de bóveda rebajada sobre un cilindro formaliza un tambor zunchado sobre el que descansa la cúpula. Esta tiene forma de casquete esférico, pero compuesta por ocho nervaduras que nacen en las dieciséis correspondientes divisiones del círculo, y sin juntarse en el centro, sino formando una figura estrellada que deja un octógono central.

Traída por el material y por el sistema constructivo, no nos encontramos aquí con una cúpula clásica en sentido estricto. En primer lugar está rebajada, como todas las bóvedas y arcos. Esta figura del arco rebajado seccionado por las verticales de las jambas es casi consustancial con la arquitectura de Moya en cuanto supone su empleo de las bóvedas tabicadas. Por ello, tal vez valga la pena detenerse un instante en este punto.

El arco rebajado —y las superficies generadas por la misma figura— no es un tema muy empleado por la tradición clásica. En arcos, bóve-

das y cúpulas —y a despecho de las impostas o cornisas, a menudo tan voluminosas— suele buscarse la continuidad con los elementos verticales mediante el empleo del medio punto, del carpanel, o de aquellos arcos, en fin, que consiguen un encuentro más continuo con la recta. El espacio clásico va así unido, por lo general, a una geometría que convierte en sustancialmente continuo el espacio abovedado y que, si tiene otro interés, utiliza, sin más, el espacio arquitectónico de la tradición helénica. Por el contrario, Moya usa una figura de lógica constructiva que supone espacialmente un intermedio entre las dos anteriores, y que, en el pasado, encontraremos unida generalmente a soluciones constructivas, ingenieriles, pero poco estimada como forma arquitectónica. Recordemos, sin embargo, y ya en nuestro siglo, algunas obras de Le Corbusier con láminas de hormigón o las —ya de albañilería— de el GATCPAC. En otros casos encontramos estas figuras y formas asociadas al deseo de simplificar el clasicismo, caso en que se encuentra su empleo en la España de los cuarenta, y unida a la técnica de las bóvedas tabicadas. En el caso de Moya es obvio que no pesa en él tanto un deseo de simplificación, cuanto el acercamiento preciso a la técnica capaz de ofrecerle *literalmente* aquellos elementos lingüísticos que le permiten recomponer el sistema clásico.

Pero el diseño concreto de la bóveda nervada realizada en Carabanchel no sólo parte de esta base. Hay que entenderlo también desde la ambición de convertir en castiza, en española, su aventura clásica, su academia. Así la albañilería elige la tradición española como modelo técnico-espacial, en una defensa de la españolidad del clasicismo que confía en aquella transmisión de lo romano que los árabes conducen a España y que apoya la idea de tradición clásica específica, más fiel a lo antiguo —a lo romano— *por no haber*

*pasado nuestra historia por «la sensualidad del renacimiento»*²⁹. La ambición del clasicismo castizo —que para Moya no supone paradoja— le conduce al tipo de cúpula que, embrionariamente diríamos, nace en Carabanchel. Y será alrededor de esta idea de cúpula y de lo que ésta supone donde se va a centrar la principal reflexión que Moya realice frente al trabajo de edificar iglesias.

La iglesia de San Agustín

San Agustín es testimonio de que en 1945 el tema está mucho más maduro que cuando lo conocimos en Carabanchel. La iglesia que vemos hoy en Madrid —acabada en 1956 en su mayor parte— no es exactamente la misma proyectada en 1945 y, sin embargo, salvo una primera alternativa, en aquella fecha el proyecto define lo más primordial.

El tiempo que media entre 1945 y 1959 —año en que la iglesia se termina por completo— fue necesario para la obra que, por problemas económicos, se realiza con enorme lentitud. La marcha de la obra hace que pronto esté construido lo fundamental, lo primario, de tal modo que Moya no pueda ya ponerlo en duda, pasando a examinar y reflexionar sobre temas singulares que el lento transcurrir del trabajo le permite tratar con tiempo. Lo más aparential, pues, aquella precisa imagen que iba a adquirir la iglesia y en la que tanto peso tendrían los elementos superficiales —dicho esto en sentido estricto— puede ser meditada, retardándose la decisión final.

Y es también la marcha lenta de la obra la que nos ayuda a observar cómo lo primero que se construía, la estructura y la obra gruesa, definían ya la iglesia de un modo bastante preciso. A través de esta primera fase podía verse que lo que

el edificio pretendía ser estaba ya sustancialmente definido; esto es, físicamente presente, no sólo implícito. Que la estructura y la construcción llegaban a ser, sustancialmente, la arquitectura misma, tal y como Moya quería. Pienso que, consciente de la coherencia que debía guardar lo que faltaba con lo ya hecho, o, en otras palabras, consciente de cuánto lo aparential debía ser expresivo rostro de lo profundo —de lo sustancial—, lenguaje de la idea, en fin³⁰, utiliza la lentitud de la obra en favor de este objetivo. No fuera que en lo azaroso que tienen las apariencias, ya que no están sometidas a criterios tan fundados y en ellas hasta lo constructivo pierde importancia, acabarían por traicionar o diluir lo sustancial o, tal vez, volverlo mudo, inexplicable. Y ello no tanto por temor a que la imagen traicionara la idea cuanto por entender en definitiva que entre superficie y fondo no hay diferencias, y ambicionar, por tanto, que entre apariencia y «realidad» no hubiera fisuras.

La iglesia de San Agustín configurará finalmente un modelo del que partirá —aceptando un tipo común— la capilla de Gijón, y que tendrá una alternativa en la de Zamora. La alternativa más alejada que contempló Moya no fue, sin embargo ésta, sino la primera idea para San Agustín (1945): un dibujo axonométrico³¹ nos la define como espacio basilical de tres naves cubiertas mediante bóvedas que se apoyan en muros transversales a las naves laterales y a las tribunas dispuestas sobre ellas; tales muros son ya los contrafuertes necesarios para la bóveda de la nave principal, que se apoya en la línea que crean. Se trata de una solución al servicio de la forma más lógica, inmediata, de concebir una iglesia con tal técnica constructiva. Con este método le hemos visto, por ejemplo, trabajar con las viviendas de Usera y en la obra de Carabanchel; salvo en la capilla de ésta última, pues parece ser el tema

eclesiástico el que empieza a sugerir que las cosas deben ser distintas, si de él se trata.

El templo, como Casa de Dios, es para Moya un monumento, un punto emergente en la ciudad indiferenciada. Y esta idea de monumento que reclama para sí un pensamiento arquitectónico más complejo y no pertinente en otros temas, vemos que es utilizada tanto cuando se trata de la capilla de un edificio —el Escolasticado, Gijón y Zamora— como cuando se trata de una iglesia parroquial cuyo inmediato entorno es, lógicamente, el continuo urbano.

Pero para la Casa de Dios, para el Monumento por antonomasia, no basta la idea de la basílica. El Monumento permitirá a Moya —casi le exigirá, piensa él— satisfacer sus mayores ambiciones y perseguir, en la obra, la unidad y la coherencia que tanto anhelaba como objetivo arquitectónico más alto.

El camino seguido no desmentiría así lo insinuado en Carabanchel, pero el tipo arquitectónico va a ser completamente modificado. Resulta sencillo describir este tipo, de suficiente interés para Moya en cuanto, olvidaba la duda basilical, permanece como decisión segura hasta el punto de originar también la iglesia de Gijón y la de Torrelavega.

El tipo es como sigue: la iglesia se eleva sobre un podio que aloja la cripta. Sobre él se traza una única nave de forma elíptica, encerrada por un doble muro que aloja las exedras y capillas laterales, con las entradas en un extremo del eje mayor y el presbiterio ocupando una gran exedra elevada en el contrario. A uno y otro lado del presbiterio y de las entradas se disponen cuatro capillas de planta circular. La nave elíptica, de altas proporciones, queda definida en su parte baja por un sistema de arcos rebajados sobre grandes macho-

nes que dan paso a exedras y capillas, escaleras y entradas; sistema continuo salvo en el presbiterio, al que se destina una exedra más alta y más ancha. La nave se prolonga verticalmente mediante un tambor perforado por algunos huecos y cubierto mediante una cúpula de arcos entrecruzados y rebajados. El eje longitudinal es el de la fachada a la calle, que se concibe como fachada pura, a modo de estandarte del templo, física y formalmente independiente del espacio que cierra.

¿De dónde viene este tipo? ¿Nace únicamente de las ideas tradicionales, que, con cierta inmediatez, podrían apreciarse en los planos, combinadas con habilidad? Tal vez, en un primer momento, podríamos haber confiado en esta interpretación; según ella el autor habría resuelto la iglesia intruitivamente a partir de imprecisas ideas de recuerdo tradicional barroco. Conocemos lo suficiente, sin embargo, la mentalidad de Moya para no dejarnos llevar por ella. Hemos visto ya cómo su obra es producto de decisiones más precisas, siendo necesario admitir una mayor intención a su método. Creo que la inspiración histórica del tipo no es diluida, sino diferenciada, como también las transformaciones que se hacen sobre el modelo elegido. Aproximémonos a ello.

Si se vuelve a leer la descripción del tipo propuesto en San Agustín —descripción que definiría aquella forma sustancial dada ya por la construcción gruesa— puede comprobarse cómo, con ayuda de algunas precisiones geométricas, podríamos «construir» la forma de la iglesia de modo que quedara casi por completo definido su *espacio interior*. La iglesia es para Moya, sobre todo, un problema de espacio interior; es éste el que ve claro desde el principio y el que sustancialmente configura el tipo. La idea a la que ha de ser conducido el espacio interior es lo básico —hasta tal punto que diríamos que el resto son problemas añadidos—, y es para esta idea para la que se

buscará el que ha de ser considerado como el mejor antecedente a partir del cual progresar.

Tal modelo se va a buscar a la historia de la arquitectura, siendo el santo titular de la iglesia, San Agustín, el que marque el camino. San Agustín es para Moya, como sabemos, el gran padre de la Iglesia que cristianiza la filosofía y el pensamiento clásicos. No debe así extrañarnos que, ante el tema eclesiástico, se rechace la primitiva idea de basilica —ligada a los orígenes estrictos de la Iglesia— para proponer en la arquitectura un paralelo con el significado de San Agustín en el pensamiento. A imagen de San Agustín, el templo querrá convertir en sagrado, en cristiano, el espacio clásico.

En cualquier caso, Moya recoge la arquitectura *tardo-romana* como inspiración para su iglesia, partiendo de los grandes monumentos funerarios. De ellos, es el Panteón de Agripa el que le servirá de modelo; modelo clásico que es necesario cristianizar. La decisión supone, pues, una especie de viaje en el tiempo: volver al origen de la arquitectura cristiana para rectificarla desde su mismo nacimiento, es lo que ahora se quiere trasladar al presente.

La inspiración tardo-romana

Conviene, siguiendo a Bettini³³, recordar la espacialidad *tardo-romana*, recorriendo su transformación a lo que será la arquitectura occidental, y hacia Bizancio. (Hay que advertir, sin embargo, que esta interpretación del tardo-romano es posterior al trabajo de Moya, con lo que es muy probable que su visión del tema fuera intelectualmente más difusa. Recorrerla no será así volver a su pensamiento, sino poder observar mejor su elección.)

Para Bettini, la planta central romana nace de

la presencia de la cúpula, posible mediante los materiales masivos (hormigón, mampostería, albañilería). Así «los romanos no pensaban ya el edificio en relación con el valor tectónico o figurativo de los detalles, sino con relación al lazo cohesivo unitario del espacio»³⁴.

Frente a la espacialidad romana, era la plástica de lo arquitrabado, la tectónica, el principal componente de lo griego, de tal modo que la tradición helenística se basaba sobre el efecto tectónico de la forma particular que presenta la evidencia de su función estructural en el conjunto. En lo romano, por el contrario, se llega a una dilución óptica (figurativa o cromática) de los elementos y detalles en función del efecto total del espacio³⁵.

Es, pues, el espacio interno —siempre, según Bettini— el fundamento de la arquitectura *tardo-romana*, concebido mediante la idea de unidad y de enormidad, de centralidad y ensanchamiento: el espacio ensanchado y vinculado a su centro, definido mediante el muro que resuelve la construcción y que pone en valor el recinto³⁶.

Vayamos concretamente a la planta del Panteón: al espacio unitario, circular, se penetra mediante el pórtico por un punto. El espacio, central en planta y en sección por sus proporciones, se resuelve con el muro y la cúpula sin solución de continuidad, dejando el óculo como refuerzo de la idea de unidad, de centro. El espacio cilíndrico y cupulado se ensancha por medio de las exedras, pero estos ensanchamientos no disuelven la unidad del muro o del espacio, pues la posición de las columnas en ellos elimina toda posibilidad de un tal peligro y refuerza la geometría de la división del muro y el cuidado de sus proporciones, recuperando cualquier posible disminución de la unidad. Desde la construcción, el espacio se configuraba como *sustancial* (en expresión de Zaloziecky, citada por Bettini), neto, objetivo.

En Santa Constanza, el muro ha desaparecido por completo en la parte baja del espacio, donde ha sido sustituido por pares de columnas que hacen posible el ambulacro que lo rodea. Aunque tampoco la unidad del espacio se ha perdido: presente mediante tambor y cúpula, las columnas recuperan el vaciado de la parte baja definiendo discontinuamente el recinto según lo hubiera hecho, pero en forma continua, el desaparecido muro. El *espacio sustancial* permanece, y el límite en que se encuentra en Santa Constanza insinuará el camino de la evolución de la arquitectura occidental³⁷.

La iglesia de San Agustín parte del Panteón y de muchas de sus características espaciales y formales. En la continua existencia de exedras, la parte baja del muro queda mucho más vaciada que en éste, y en un límite ya próximo a Santa Constanza, aunque sin ambulacro alguno.

Pero el Panteón no era tanto un modelo a copiar o a adaptar cuanto un punto de partida. Pues la ambición de Moya no será una ambición espacial: el espacio es, por el contrario, un medio; el medio que le permite intentar superar toda contradicción, por un lado y representar tal interés, por otro. Así, el dato del nacimiento del espacio cristiano en las basílicas que propondrá como tema prácticamente permanente el espacio que se mueve en profundidad, en perspectiva —tal y como la liturgia y la simbología cristiana del camino hacia Dios necesitaban— será respetado por Moya intentando su absorción. San Agustín nace así como tipo, como idea de iglesia, en el intento de superación de la dicotomía entre planta central y planta basilical que recorre la historia de la construcción de iglesias. Y esta superación sería, en definitiva, el prometido modo de cristianizar el espacio clásico.

La idea de superar esta dicotomía late ya en el proyecto de Carabanchel —o alcanza, si se quiere,

una versión ingenua que sacrifica, dilatándolo, la unidad completa del espacio—, encontrando en San Agustín su ambicioso intento. La unidad de la forma, la coherencia o coincidencia entre las distintas razones que la «construyen», la superación de los contrarios, incluso, son intenciones presentes en el proyecto del templo, en el que función, construcción y estilo buscan formar un todo único, estructurado y jerárquico. Así podrá lograrse la perfección arquitectónica anhelada para el sagrado edificio que escuchará las palabras del sacerdote en su consagración: «*Terrible es este lugar; ésta es la Casa de Dios y la Puerta del Cielo*».

San Agustín buscará, pues, ser la iglesia ideal, perfecta, que la sabiduría de la construcción como principio de la arquitectura edificará con la materia aspirando a revelar, a volver visible, el orden que al Cosmos imprimió su Creador, el ansia de perfección que define su destino. La simbiosis entre forma y construcción —la forma que deviene representación de la Idea por medio de la materia necesaria para erigirla— «construye» la iglesia. (Tal podría ser una expresión del *neoplatonismo* de Moya, siempre al margen del entendimiento de esa filiación como adhesión a las geometrías y composiciones idealistas.)

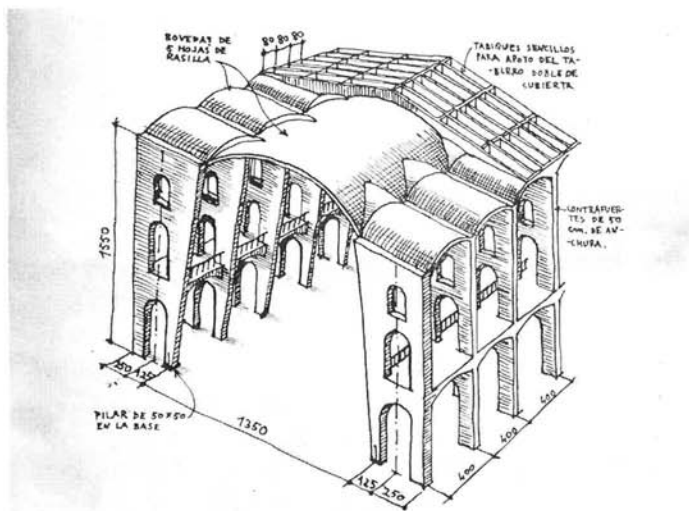
El proyecto

Veamos ya concretamente la solución dada a la iglesia. El esquema no del todo convincente de Carabanchel y el tratarse ahora de una iglesia parroquial fueron acaso las razones que habían hecho pensar en una planta basilical, pronto abandonada. Se vuelve así a girar alrededor de la idea de espacio central, pero éste deberá ser compatible ahora con la idea de basílica e incluir su diversa idea espacial. El resultado es el alargamiento de una planta tipo Panteón para obtener

el espacio cinético, el camino al altar; la profundidad, en fin. La planta circular se convierte así en elíptica, pero la elipse es únicamente el medio de obtener esa profundidad, de hacer creer que hay una nave, pues todo el esfuerzo girará en torno a conseguir —a convencer de— que, a pesar de la elipse, nos encontramos en un espacio capaz de retornar a la idea de unidad, esto es, de centro, y, por tanto, de círculo, de planta circular central.

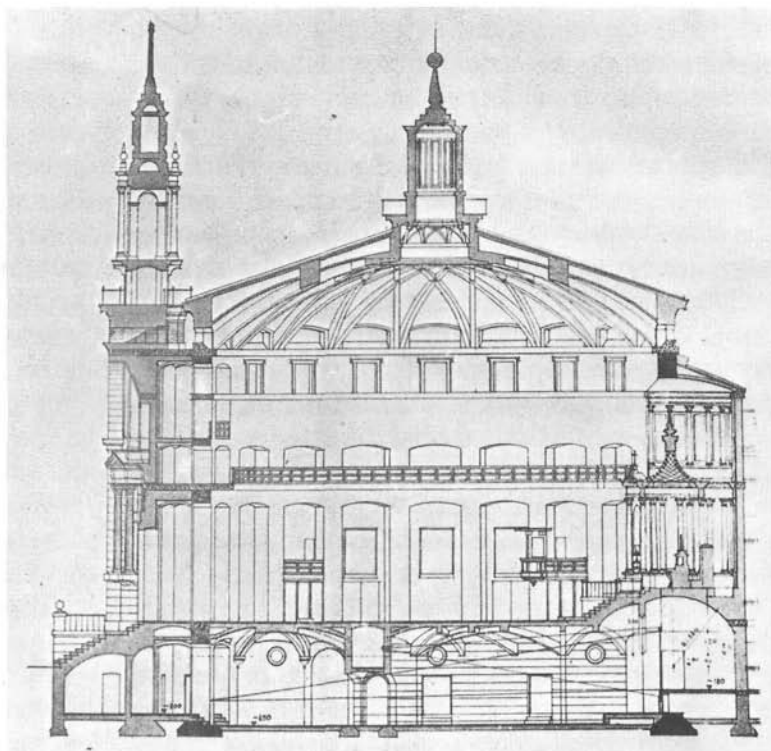
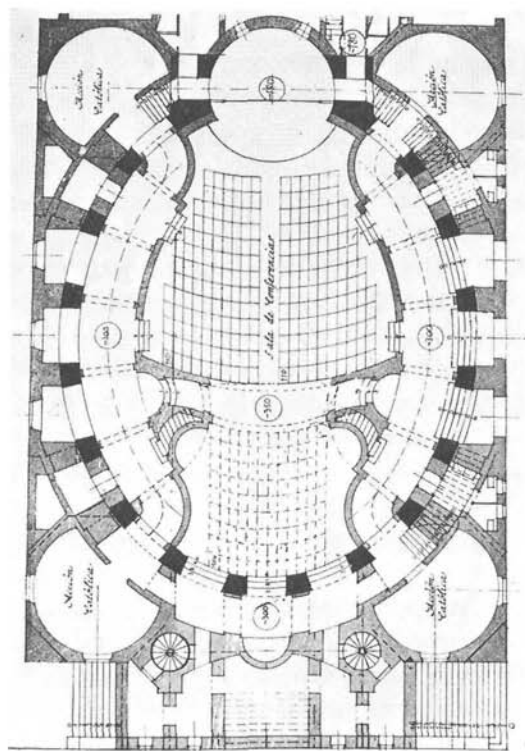
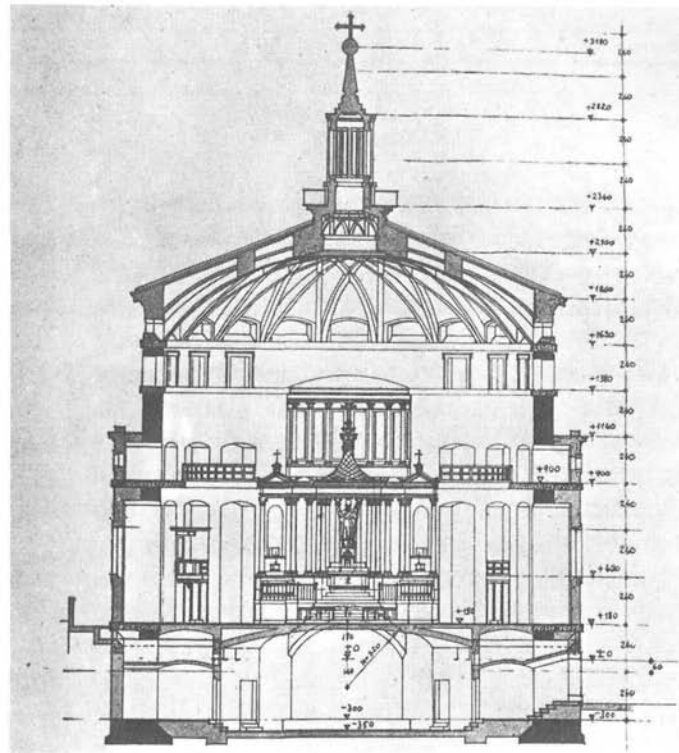
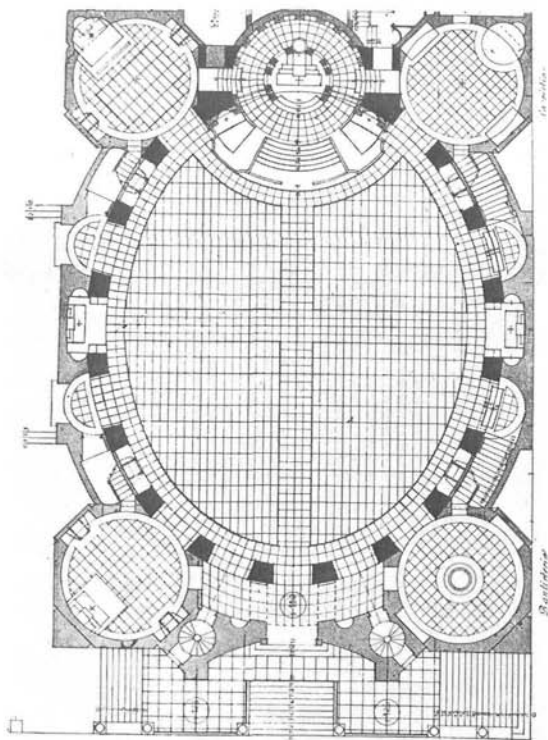
Cómo en el *tardo-romano*, es la cúpula; ensayada en Carabanchel, la que cuida de la unidad del espacio, la que propone esta recuperación con tan heterodoxa geometría. Al modo del Panteón, la entrada se produce por un punto en el que el pórtico corintio ha sido sustituido por una fachada y un pequeño espacio preliminar encerrado entre ésta y la nave. Frente a esta entrada aparece el altar, elevado —a la manera de El Escorial, según Moya— al que se dedica la mayor y principal exedra. El presbiterio no queda incluido así en la forma general de la figura elíptica, sino que se dispone secante a ella. El muro y la cúpula proponen el espacio unitario y central ensanchándolo mediante exedras y capillas que, como en el *tardo-romano*, no disminuye la presencia *sustancial*, neta, del espacio. En sección transversal —la perpendicular al eje que une puerta y altar— la proporción es, como en el Panteón, cuadrada: la altura hasta el cénit es igual a la anchura. Pero se trata de la sección menos modificada frente al Panteón y la que permanecería idéntica si la planta fuera circular.

El modelo de cúpula de Carabanchel se aplica aquí para unas dimensiones mucho mayores que obligan a complicar la figura original. El eje puerta altar se convierte en longitudinal y pasa a medir 24 m. interiores frente a los 19,20 m. que, como la altura, mide el eje transversal. Aunque cúpula y espacio son producto de la transformación geométrica muy simple: la que se obtiene de



Iglesia de San Agustín. Primera idea desechada (1945) y croquis de la idea a desarrollar (1945). Abajo, la iglesia construida (1945-1959). Avenida de Joaquín Costa, Madrid.





San Agustín. Proyecto primitivo (1945).

alargar el eje puerta-altar ampliando proporcionalmente todas las dimensiones paralelas a él y dejando invariadas las perpendiculares³⁸. Es la transformación que obtiene una elipse para el perímetro de la planta, siendo ésta la forma que elige Moya —frente a las que podrían igualmente «*alargar*» el círculo— debido sin duda a su carácter continuo y al más exacto trazado de la división del muro, al tiempo que consigue con ella un espacio que, conservando la unidad, puede ya ser llamado nave.

Pero la elipse, empleada como instrumento geométrico para el trazado correcto del perímetro y de las exedras (esto es, empleada como medio geométrico de dividir un cilindro que, casi diríamos casualmente, es elíptico) queda olvidada como figura geométrica esencialmente distinta, considerada como círculo alargado y cediendo el paso a la geometría de éste que, por encima de aquella otra geometría diversa —bifocal— del perímetro, nos propone un espacio no sólo unitario sino central.

Moya sigue, pues, pensando en el Panteón; solamente ha alargado su esquema obteniendo con ello la dimensión longitudinal, hecho que no hace entrar en juego, sin embargo, la idea de basílica, sino tan sólo la de profundidad e itinerario. El esquema unitario y central, redondo, subsiste más allá del alargamiento y ni siquiera las posiciones de entradas y altar logran ponerlo en duda a pesar de valorar decididamente el eje mayor, que señala la idea de camino —de nave— a la que el espacio acompaña sólo mediante la dimensión, pero que queda definitivamente precisada por la ocupación que se hace de él.

Vuelve a aparecer aquí el tema de la independencia entre arquitectura y función, con respecto al cual se piensa que el uso mecánico del edificio queda satisfecho por la forma en cuanto ésta logra que ambos puedan buscar su objetivo libremente.

No son, pues, consideraciones funcionales las que hacen aparecer la idea de nave: forma y uso se acomodarían igualmente en una iglesia redonda o en una basilical. El conflicto formal no nace de un mayor servicio a la *utilitas*, sino de la voluntad de combinar —de compatibilizar— el espacio central con la idea de camino, de profundidad que acaba en el altar.

Si, como dice Bettini³⁹, el espacio *paleo-cristiano* —la basílica— se caracteriza por la posición *subjetivo-intelectual* que le determina, mientras el espacio romano queda caracterizado por su forma *objetivo-sustancial*, no cabe duda que Moya —ajeno probablemente a esta interpretación— propone de hecho la subsistencia de ambos espacios en uno solo mediante el alargamiento y con la simple yuxtaposición, pagando el precio de un discutible uso de la geometría.

En efecto, puerta, masa de bancos que abren un camino dirigido al altar y presbiterio en alto, componen el espacio *subjetivo-intelectual cristiano*, definiendo la *idea de iglesia*, si entendemos ahora esta expresión en su sentido religioso y no en el arquitectónico. Pero si el espiritualismo cristiano primitivo no hacía ya más que superponer unos muros y una cubierta al espacio intelectual buscando —acentuando, eso sí, su sentido—, Moya le superpone el espacio sustancial tardo-romano como *idea de arquitectura*, que queda afectada por el acuerdo sin renunciar, como vimos, a sus propiedades. Ambas concepciones quedarían unidas por el altar que sería, como la puerta, su intersección.

La cúpula recupera el desaparecido centro, evidenciando el valor puramente instrumental de la elipse y haciendo patente que la profundidad no destruía el modelo seguido.

Esta cúpula, como sabemos, se aleja del Pan-

teón para concebirse como transformación de la de Carabanchel, constituida por pares de nervios paralelos que no tienen un encuentro ortogonal con su borde. En San Agustín los arcos deben de ser de diferentes luces y encuentran con el borde según ángulos distintos, consecuencia inevitable de la licencia tomada sobre la geometría y que tendrá un precio constructivo: los arcos originan distintos esfuerzos en el zuncho y deformaciones diferentes en los puntos de encuentro entre ellos, planteando dificultades de cálculo y de diseño concreto de la singular estructura. El trazado de la bóveda definiendo con énfasis la centralidad —dibujando una figura estrellada que forma otra pequeña elipse cubierta por una nueva, minúscula, bóveda sobre la que descansa la linterna— entra en contradicción con el espacio elíptico originando una ligera tensión visual que explica tanto el ideal perseguido como lo forzado de su hallazgo.

Hallazgo que habría permitido que el espacio intelectual cristiano fuera compatible con la arquitectura —con el Panteón— y no necesariamente esencial a la idea de basílica. Lejos de tomar cuerpo según el esquema de ésta y con el fin de alcanzar su verdadero valor, debía apropiarse de la arquitectura —del Panteón— introduciéndose en ella y logrando ponerla a su servicio. Esta será la forma más directa y radical de cristianizar el clasicismo, según el paralelo aceptado con el santo titular.

Referida la idea fundamental que anima la configuración de la iglesia y aquellos mecanismos puestos en juego para lograrla, podemos intentar ahora una lectura más completa.

La condición de templo hace entender el edificio como monumento, como forma emergente que, siguiendo la tradición clásica, se dispone exenta al

permitirlo su solar medianero, resolviendo su situación frente a una calle inclinada mediante el basamento que aconsejaba Alberti. Pero a pesar del valor que se piensa dar al edificio como *túmulo*, como gran volumen heredado del volumen funerario romano, la iglesia debe manifestarse mediante una fachada superpuesta a este volumen, anunciando al visitante la presencia del templo e indicando, sobre todo, la importancia de la entrada, lo sacro de la puerta que da paso al sacro recinto. Esta fachada deberá ser emblema y rostro de la iglesia, por lo que no buscará tanto adecuarse al interior, como lograr ser el difícil símbolo que la manifieste y prometa.

Desde un primer momento esta fachada se piensa como estandarte superpuesto al volumen principal, pero había latente en ella la suficiente dosis de arbitrariedad para plantear a Moya las mayores dificultades y no llegar así a una solución definitiva hasta 1951, cuando ya la construcción está muy avanzada. En ella, lo más general estaba, sin embargo, claro: a la convexidad del volumen principal se opondrá la concavidad de la fachada que, con la gran hornacina que aumenta y enfatiza la puerta, se querrá convertir en una promesa del interior. Si éste dictaba la idea de iglesia, la fachada deberá, entre otras cosas, representarlo.

Al entrar por esta puerta el visitante comprende inmediatamente el *espacio cristiano*: la sucesión, puerta, camino, tabernáculo, le hace presente el templo como Casa de Dios, como recinto litúrgico, mientras queda patente el carácter de camino, de itinerario, que éste toma.

El espacio real que envuelve este camino no se limita, como sabemos, a acompañar la profundidad, sino que se ensancha con ella, diríamos que permitiendo al pueblo de Dios congregarse ante su altar —esto es, dando también lugar a la idea de asamblea. La planta central, ideal arquitectóni-

co de lo sacro, supera la contradicción con la planta lineal alojando en su seno la iglesia itinerario que el catolicismo quiere. La lucha implícita en esta incorporación es percible: la vista acusa el ligero conflicto óptico provocado por la licencia geométrica utilizada para la cúpula, y así parecería que su interés fuera hacer patente el esfuerzo de la búsqueda del ideal. Tal esfuerzo, sin embargo, queda puesto de relieve juntamente con el equilibrado criterio de composición del gran cilindro que constituye la nave, salvando lo que podríamos llamar la serenidad clásica, encargada de convencernos de que el propósito se ha conseguido con éxito. La arquitectura pretende superar la geometría proponiendo el orden conseguido por encima de ella, y exhibiendo así su poder conseguido en la conservación, a pesar de todo, de la coherencia de su constituirse: la idea de asamblea, de planta, y sus necesidades mecánicas se configura mediante un espacio nacido de la construcción. Esta no sólo hace posible el espacio; coincide con él. Aunque no son las leyes propias de lo constructivo —las leyes técnicas— lo que se sigue, sino sus posibilidades: la técnica no abandona su lógica al convertirse en arquitectura, al seguir las leyes de composición que «construyen» realmente el espacio. Es el estilo, pues, el que tal como nos prometía con palabras, une la construcción y la función en aras de un ideal artístico que ya conocemos bien⁴⁰.

El orden compositivo y espacial exhibe así su naturaleza técnica sin disolverse en ella, pues ésta se ha transfigurado en el ideal, en el distinto nivel de cualidad —la arquitectura— del que habíamos hablado. la propuesta de acabado interior (esa especie de *industrialización del bizantino* mediante el empleo del mosaico vítreo) expresará esta transfiguración sin dejar lugar a la duda, poniendo decididamente de relieve el espacio conseguido por encima de la construcción que lo hace posible,

sin que esto signifique variar o esconder su absoluta coincidencia.

También la cúpula nervada trasciende su papel técnico: en el entrecruzarse de los arcos la solución constructiva origina una compleja figura estrellada que ha sido obtenida desde la expresión técnica sin mediación alguna, y cuyo objetivo sería el de ser elemento plástico —figurativo— de la «construcción» del espacio interior. Como en tantas cúpulas hispano-árabes, el dominio técnico utiliza su poder para construir espacios que diríamos que nos «*maravillan*»; la técnica no se necesita más que a sí misma, pero no es ella la que finalmente queda, sino el espacio; la *maravilla* espacial que se produce.

(Y pensemos cuanto de *milagroso*, de *maravilloso*, hay ya en la intención de compatibilizar la planta central y la lineal; y, sobre todo, en la heterodoxa interpretación dada a la geometría de la elipse. La iglesia de San Agustín denunciaría, sin embargo, por este camino, que la fidelidad de Moya a la historia no es tan inmediata como podría interpretarse; incluso porque las decisiones que hacen posibles los *milagros* no están servidas, a mi juicio, por criterios nacidos de una interpretación barroca, sino de la deuda que Moya mantendrá con el surrealismo, tendencia artística en la que ya le vimos apoyarse en un singular momento de reflexión.)

Pero si este espacio tenía una matriz *tardoromana*, ya habíamos observado cómo la cúpula se aleja de ella no sólo por su diseño nervado, sino también por la falta de continuidad entre muro y cierre superior, continuidad patente en el Panteón y presente siempre —aún por encima de la existencia de cualquier voluminosa cornisa— en toda la arquitectura clásica. El espacio clasicista abovedado busca en arcos, bóvedas y cúpulas el acuerdo continuo, sin cortes en su matriz geométrica. En San Agustín, por el contrario, al usar la figura del

arco rebajado como tal matriz, el espacio se divide en dos partes: el encerrado por el cilindro elíptico y el de la cúpula, apareciendo ésta, por la discontinuidad entre ambos, como *tapa* de aquél, como solución desinteresada de la continuidad, de la natural forma de unión entre muro y bóveda.

Como ya habíamos adelantado, la «romanidad» y el «espacialismo» permitido por la construcción con materiales de masa y de superficie no logran que Moya se desinterese por completo de lo arquitrabado, del espacio adintelado como espacio más puramente clásico, analítico. Su construcción abovedada admite la influencia romana sin perder la fidelidad a lo helénico, y sin olvidar tampoco ni la ambición técnica que tantas veces le herá volver la vista hacia lo medieval o lo decimonónico, ni una cierta deuda académica capaz de hacernos patente la fuerza que tiene aún para Moya la arquitectura entendida como composición por elementos.

La razón de todo ello no es más que el interés en alcanzar para el clasicismo, tan desinteresado de rigores técnicos, la verdad material exacta, no metafórica. La intención *gótica*, del espacio que se alcanza desde la estructura sin mediación alguna, tendría este sentido.

Sería posible, por otro lado, hacer una lectura simbólica de la iglesia, aunque no encontremos en ella nada demasiado diferenciador con respecto a las tradiciones más comunes. Puede hacerse notar el antropomorfismo de la planta, que sigue la idea de la referencia al cuerpo místico de Cristo, queda representada por la asamblea y emblemática en la forma de la nave; la cabeza —Cristo— en el tabernáculo; en las capillas circulares, la sugerencia de los miembros. Creo que es consciente para Moya este recuerdo simbólico tradicional y que alcanzó un cierto peso en la configuración de la planta. En las capillas de Carabanchel, Gijón y Zamora, está también presente esta insinuación

antropomórfica aunque de forma menos literal que en San Agustín y alcanzando, sin embargo, una mayor evidencia al hacerse patente el contraste entre un conjunto mucho más abstracto y la formalización *orgánica, biológica*, de la capilla.

Las fachadas

El tenso equilibrio de San Agustín expresa, pues, el poder que para Moya tendrá el clasicismo —la arquitectura verdadera— capaz de incorporar toda diversidad y de vencer, por medio de la composición, hasta a la misma geometría.

Pero la seguridad que le ofrece esta fe se esfuma cuando debe decidir la apariencia final; esto es, los detalles, el ornamento y la configuración completa de las partes que, como la fachada frontal, no dependen tanto de la forma del espacio principal. La dificultad en resolver y matizar lo que, por su peso en la imagen, debía representar fielmente la idea, es lo que convierte en un gran problema un tema en definitiva complementario.

En el esfuerzo que le supone adivinamos los temas que están implícitos: las dudas con respecto al tratamiento del lenguaje del clasicismo en cuyos principios se inspira la obra; el papel a jugar por los detalles y el azar implícito en el carácter de ornato que estos tomarían; el valor simbólico e instrumental de las *cit*as.

Pero planteado el tema de la apariencia, Moya sólo podrá vencerlo si logra considerarlo como un problema arquitectónico; esto es, como un problema a resolver con los medios de la disciplina. Configurada la arquitectura que desea hacer en cuanto a sus aspectos más generales, su ideal hubiera sido que la apariencia final se obtuviera como problema resuelto, sin mediación alguna; como imagen dada, natural, traída de la mano de los principios aplicados, tal y como casi queda

logrado en el interior de la nave. El esfuerzo se aplicará entonces a conseguir esa naturalidad, ese automatismo coherente que resuelva, mediante la disciplina, todos los problemas finales de la forma.

Ya sabemos cómo, en gran medida, el *lugar* donde está depositada la disciplina a la que debe acudir es, para Moya, la historia de la arquitectura; en ella piensa que pueden buscarse los medios para que la imagen de la obra sea coherente con su fundamento, con su idea. Desde este empeño hay que entender la colección de ensayos sobre las fachadas de San Agustín.

Desde el principio, el problema tiene dos partes diferenciadas, el de la fachada principal y el de la nave. Un croquis muy primitivo parecía resolverlos de una vez: se trata de un boceto cuya configuración exterior acepta decididamente la inspiración tardo-romana, añadiéndole una fachada principal en forma de torre coronada por un campanario y que da lugar al gran arco como solución española de la fachada⁴². Este croquis expresa lo buscado, aunque sea en sentido muy general, dirigiendo de algún modo el trabajo que media entre él y la configuración definitiva, y representando una idea sobre el total que se decidirá y desarrollará primeramente con el estudio de plantas y secciones.

En la planta, el control de la dimensión viene dado por la proporción áurea que rige la relación métrica entre los ejes de la elipse. Entre ésta y el exterior se sitúan las capillas, dispuestas según dimensiones y perfiles exteriores que hacen que la planta aparezca decididamente encerrada en un rectángulo, casi físicamente completo, cuyas proporciones vuelven a ser armónicas. Este control proporcional se pone en juego, no por simple fidelidad hacia los métodos clásicos, sino con el objetivo de equilibrar un espacio nacido como tensión y obtener una imagen fundada ya en este sustrato numérico: se evitarían así los azarosos

conflictos visuales a que pudiera dar lugar la figura elíptica y su singular tratamiento.

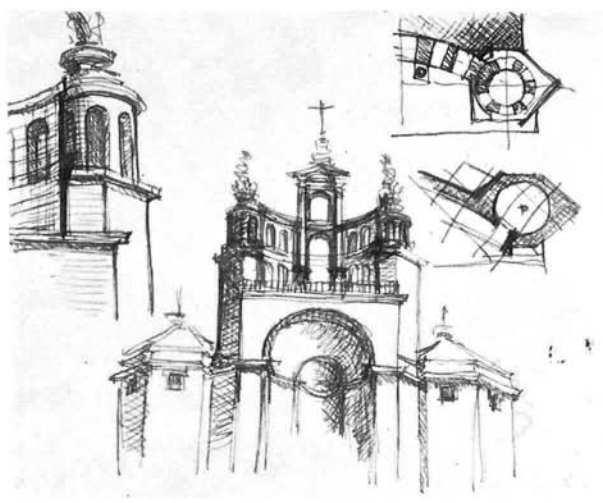
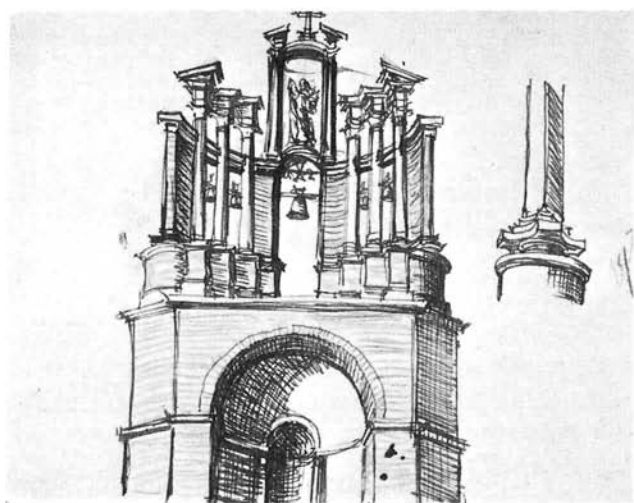
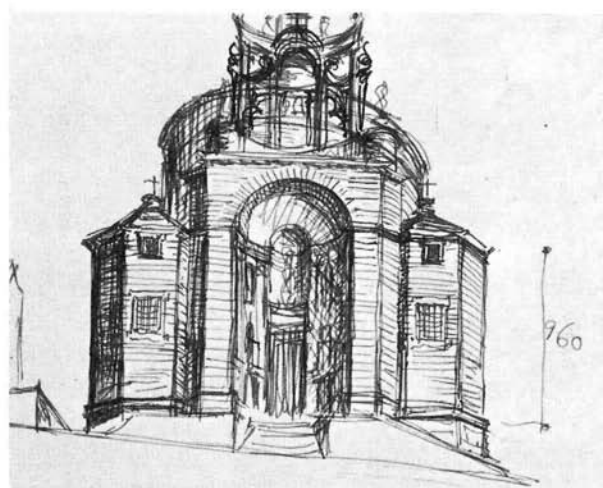
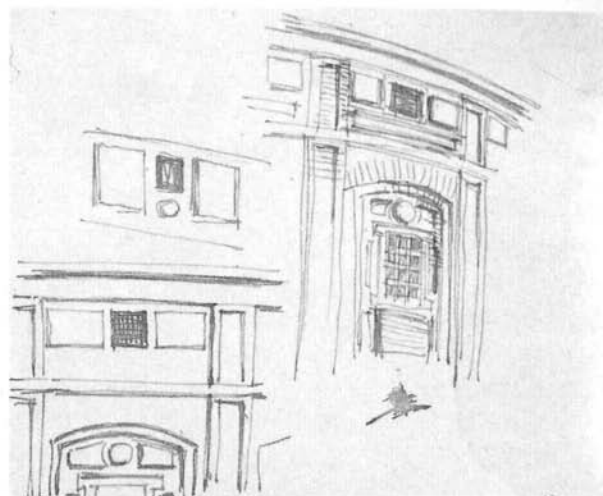
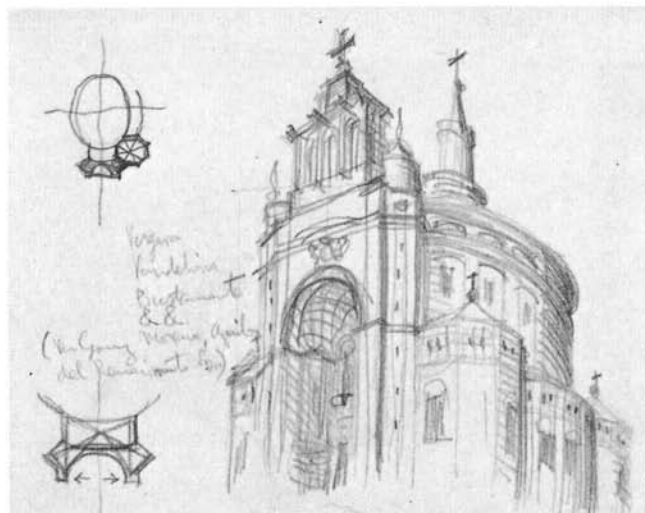
Las soluciones más antiguas de las fachadas, correspondientes a las plantas y secciones de 1946, parten del basamento rectangular completo como posible garante del equilibrio y del orden. Sobre él, la planta desarrolla su más complicado perfil en un primer cuerpo que llega hasta la cubierta de las cuatro capillas cilíndricas, pero que conserva algunos límites murales exteriores coincidentes aún con el rectángulo, e insistiendo así en el papel de éste como figura básica generadora. Después de este cuerpo, tambor y cúpula se elevan como volumen exento, mientras también lo hace la parte superior de la fachada frontal.

Hay en esta primera solución, en cuanto a lo que se refiere al tratamiento exterior de la nave, algunas decisiones ya finales en la configuración del volumen de las capillas, laterales de la nave, cúpula, linterna..., que dan una pauta bastante concreta de lo que será la solución definitiva. Solución que aparecerá, en este caso, con mayor rapidez: al principio de 1950.

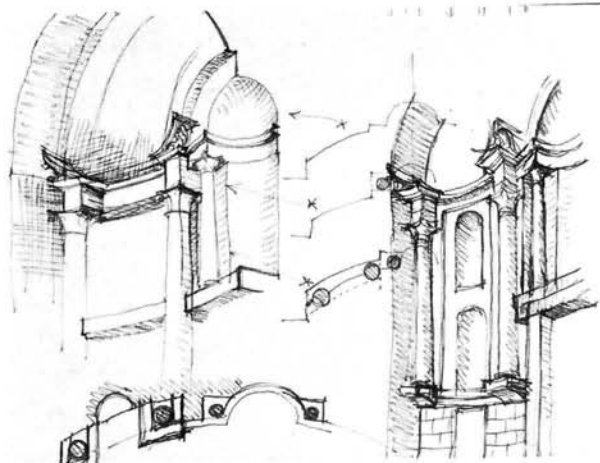
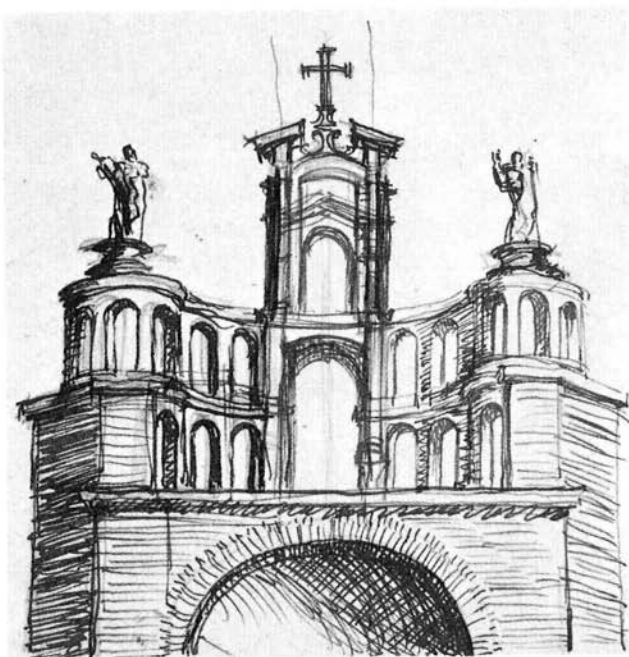
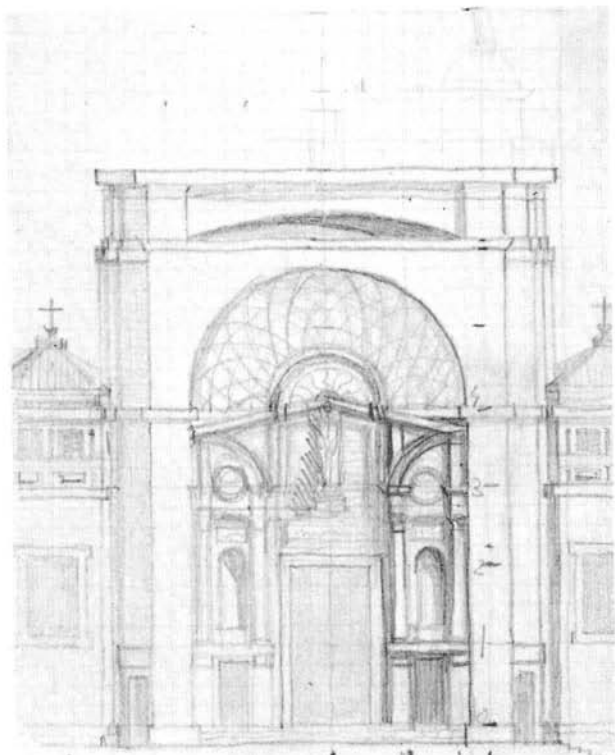
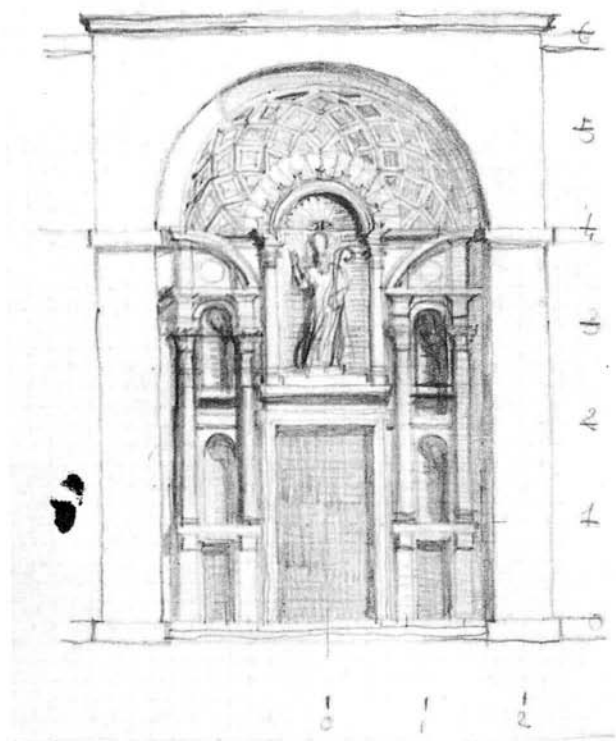
La fachada principal es, por el contrario, un ensayo poco afortunado que no prosperará, y en la que poco se ha avanzado sobre la imagen prevista en aquel croquis más antiguo si la comparamos, al menos, con la solución que se construye.

Al desarrollar este boceto, Moya *españoliza* decididamente el tema, intentando algo más próximo a una fachada de nuestro renacimiento⁴³, sin que ello signifique eliminar la gran hornacina con la que se sustituye la corta bóveda de las portadas *castizas*. Una característica nueva llevada hasta el final es la condición aérea y transparente de la espadaña, idea sobre la que Moya trabajará de continuo.

En 1950 quedará entonces pendiente sólo esta fachada principal, finalizándose todo lo demás.



San Agustín: estudios sucesivos del exterior.



San Agustín: estudios de la fachada frontal.

Para examinarlo, volvamos a los controles numéricos del proyecto.

Tanto en planta como en sección una retícula de $1,20 \times 1,20$ (múltiplo de la medida de 0,30 m., expresión decimal del antiguo pie) decide las dimensiones y cuida por la construcción de las proporciones clásicas, definiendo, mediante múltiplos enteros del módulo, las líneas principales de configuración.

De acuerdo con ello, un primer orden horizontal estructura el volumen exterior de la nave. El basamento ha olvidado ya su matriz rectangular, construyéndose en piedra y señalando el nivel de la nave que queda definida por el cambio de piedra a ladrillo, sin que exista ninguna otra discontinuidad con el cuerpo superior —el de la planta principal—, configurador del perfil a lo que todo se acomoda. Hasta el nivel de las tribunas, la parte baja de la nave define el segundo cuerpo mediante capillas y serie de hornacinas interiores, restando sólo el último. Las capillas cilíndricas generan volúmenes octogonales en forma de torre que, con la fachada y la casa rectoral trasera, ocultan las posibles distorsiones ópticas, el ilusionismo que puede producir el cilindro elíptico, presentándose siempre éste desde su visión lateral que lo muestra como aparente cilindro circular y hablándonos de la planta central y del espacio unitario sin signo de conflicto alguno.

(Por ello, la iglesia expresa desde el exterior, y diríamos que de un modo analítico, la contradicción principal que va a acometer: desde el lateral, la idea de redondez, de planta central, es obvia; en el frente, la fachada pone en valor el eje longitudinal y, con él, la condición de itinerario, de profundidad basilical. Y si, a pesar de todo, se observa con atención la visión sesgada, la linterna muestra sin más el mecanismo de la integración: una forma obtenida desde una matriz geométrica de volumen de revolución se alarga en el sentido

perpendicular a la fachada, en el sentido de la profundidad.)

La definición exterior se confía al muro que debe, al cerrar el recinto, ser su medio expresivo. En la observación de este muro puede notarse la cierta continuidad que el tratamiento del volumen de la iglesia establece con la tradición madrileña que, arrancando del neoclásico, se consolida en la edificación doméstica del XIX, de singular influencia en algunas arquitecturas posteriores. Tal influencia consistía en la conservación de algunos de los caracteres valiosos de aquella edificación: el papel eminentemente urbano del edificio, la utilización de algunos criterios académicos de lógica, uniformidad y simplicidad, y la construcción en fábrica de ladrillo como medio casi exclusivo de composición y edificación de la fachada. El empeño en conservarlos es capaz, incluso, de llegar a ponernos en contacto con las obras de Zuazo y con muchos de los mejores arquitectos de los años veinte o treinta. En el entorno familiar de nuestro autor, podríamos enlazar con algunas obras de su tío Juan y con el depósito para el canal de Isabel II, proyectado y construido por su padre.

En la insistencia en el muro de ladrillo, en el rigorismo académico de la composición, en el papel concedido al material para convertir el muro en medio expresivo, nuestro autor se enlaza, imagino que conscientemente, con aquella tradición. Debemos admitir, incluso, su gran cercanía con ella, pues su caso está más próximo a los intereses intelectuales del final del XIX y de principios de siglo, que a los que estaban presentes en su mitad, como hace patente el papel concedido a la estructura que las fachadas reflejan. Como otras veces, advertimos en Moya las preocupaciones goticistas, aquellas que parecen convertirle en un singular *revivalista* medieval tardío⁴⁴, tesis que sería coherente con el retraso cultural que convencionalmente explica ciertos

temas de la historia de la arquitectura española.

Pero la arquitectura moderna madrileña interesada en referirse a la tradición decimonónica no puede entenderse sin sopesar el compromiso entre racionalismo y academia que, por superposición confiada en la afinidad, definió tantas obras importantes anteriores a la guerra civil. San Agustín, en su mundo expresivo y aparential, debe entenderse también dentro de este interés. Lo que podemos llamar *simplificación clasicista* —la utilización de la estructura como medio figurativo capaz de reproducir las proporciones y elementos clásicos sin emplear los órdenes— y el desprecio consiguiente hacia la modernidad si ésta debía entenderse como aplicación de las ideas y figuraciones de vanguardia, constituyen, juntamente con el papel urbano concedido a la forma edificada, temas universales que nos remiten ahora a una arquitectura moderna *no ortodoxa*, activa en el Madrid de anteguerra. Pensando en Madrid, pues, no cabe duda: San Agustín es, en muchos sentidos, como Moya quería: una iglesia clásica y española, concretamente madrileña; que resuelve el problema en un cierto interior de la tradición propia y tocando de nuevo temas y preocupaciones locales. Aunque por otro lado sepamos que algunas de sus específicas intenciones la convierten en una obra en extremo singular.

Pero, cumplido el comentario histórico que sugiere, pasemos a examinar el tratamiento exterior de San Agustín.

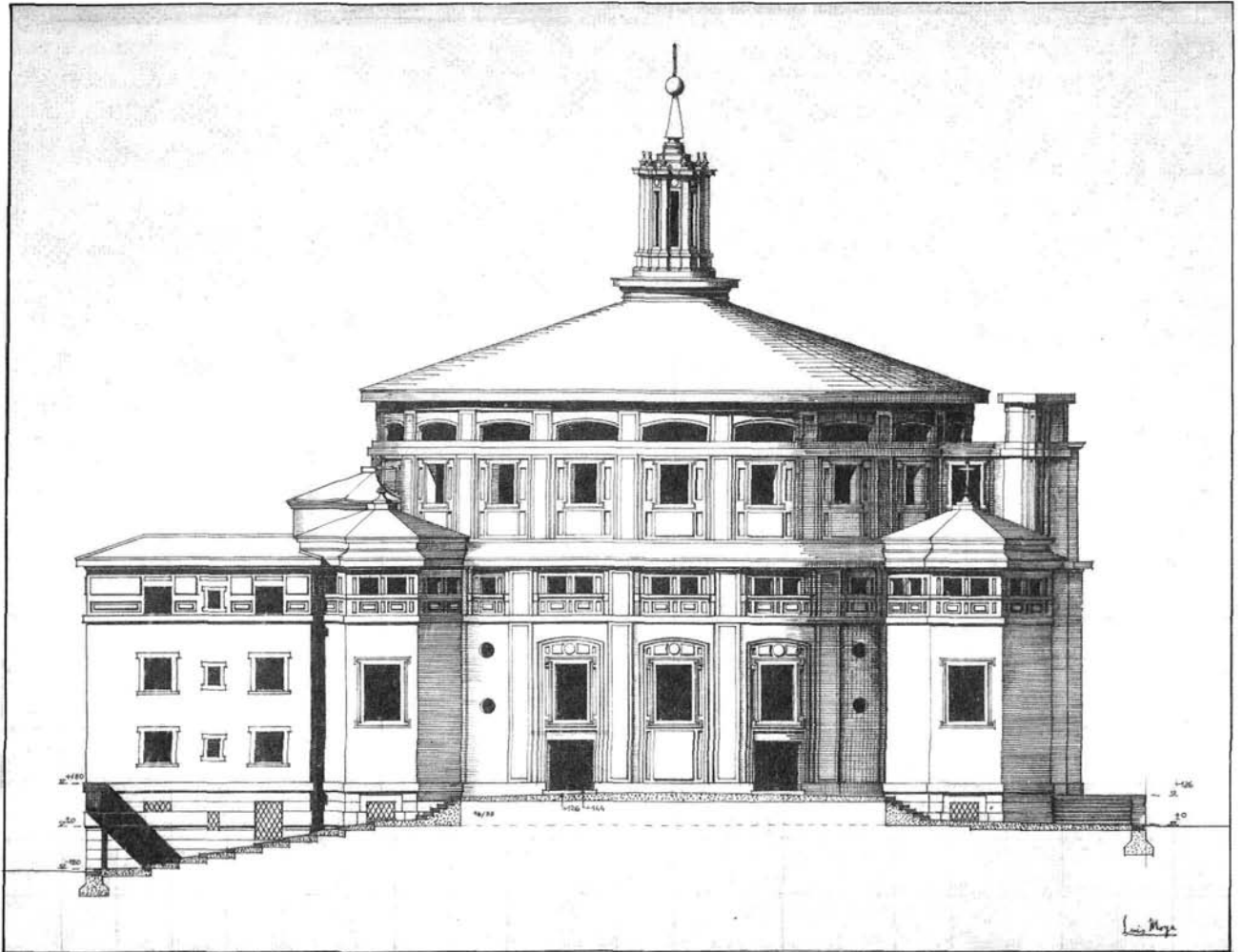
El muro no se trata ya como en los primeros croquis: ha sido modificado en favor de una lectura volumétrica más clara. El espacio de la nave se divide en dos —el inferior que incluye las capillas y el más reducido formado por el tambor y la cúpula— solucionando su continuidad mediante una pequeña cubierta. Pero es el trata-

miento del muro el que verdaderamente los unifica, expresando el conjunto como un todo. La sustentación de la cúpula es explicada mediante el relieve de ladrillo que forma un orden gigante; éste divide en franjas verticales el cilindro, incluso en el basamento, mientras las líneas horizontales —las impostas y cornisas— componen con lo anterior las proporciones deseadas, enuncian la naturaleza interior de su espacio y dan cuenta de la condición zunchada de la estructura. Vemos así matizadamente expresada fuera la coherencia que el espacio busca, y cómo el volumen y el muro parecen tener, como afán, el ideal de sinceridad y de legibilidad —de expresión de la configuración interna y la construcción— que asignamos, más que a la manera clásica, al pensamiento moderno, y cuya deuda estaría establecida, sin embargo, con el goticismo, punto en el que la arquitectura de Moya y la moderna parecen encontrarse.

No es, por tanto, la curvatura del muro el único dato sobre el interior. La división cilíndrica —pseudocircular— mediante la que se construye el espacio está completamente reflejada en el muro exterior, y hasta tal punto que en los paños curvos dibujados por esta malla compositiva primaria (relieves de pilastras y cornisas) la explicación se hace minuciosa. El cuerpo bajo del cilindro se divide en tres franjas horizontales: el basamento pétreo que aloja la cripta y la hace visible con tres huecos; el intermedio, cuyos tres paños centrales corresponden a los tres altares en las exedras, dibujándose en cada uno la forma exacta de su sección mediante el relieve de ladrillo, y cuyos dos laterales serán casi ciegos al encerrar escaleras; la correspondencia de la tribuna con el último cuerpo quedará señalada por los huecos⁴⁵.

Sin necesidad de hablar del tambor y de la cúpula, es ya claro el volumen central como expresión de su constituirse. La linterna, emblema de la centralidad, hace legible desde fuera la

San Agustín: idea de fachada principal correspondiente a los estudios en croquis. Abajo, fachada lateral, decidida de modo definitivo en el tiempo en que la frontal permanece indecisa.



principal ambición del espacio y el recurso en que se basa para resolverlo, el alargamiento del círculo. La linterna enseña su distorsión, pero exhibe, sobre todo, su propia presencia: ella es testigo —en su condición inequívoca puntual, de centro— de que la centralidad subsiste, de que el problema de incluir lo lineal en lo central ha sido resuelto, la ambición lograda.

Así, todo girará alrededor de este espacio central, manifestado exteriormente en un volumen principal y volúmenes secundarios. No se renuncia, sin embargo, a una gran unidad en el tratamiento de estos volúmenes que permita entender su diversidad, su distinto papel en la configuración del templo. La zona de exedras se sitúa en continuidad con los volúmenes bajos e independientes de las capillas por medio de una cornisa común y del tratamiento del último cuerpo, mientras los paños de los muros quedan figurativamente diferenciados por su distinta construcción; ello permite lograr la unidad, evidenciando además el distinto y jerárquico papel que, más allá de la patente continuidad volumétrica, tienen unos y otros muros. En el muro elíptico, la función resistente queda denunciada por el tratamiento apilastrado que pondrá en juego el valor del gran volumen como elemento primero de la configuración y, con ello, también el peso más absoluto en cuanto a imagen se refiere. Igualmente, los pequeños volúmenes de las capillas adoptan el simplificado y subordinado tratamiento que a su doble y paralelo papel —resistente y configurador— les corresponde.

Pero tan detallada matización es posible debido a los recursos dispuestos para salvar la unidad y la continuidad; esto es, capaces de hacer entender el conjunto como un todo, como un volumen único articulado. Es precisamente en esta complementaria intención de unidad y de diversidad —explicando minuciosamente el papel de los

elementos, y los nexos y relaciones que guardan al constituir el templo— donde parece estar el objetivo de Moya en cuanto a la imagen, que habría sido entendida como la presencia visible de las ideas y criterios que configuran la forma.

La imagen de la perfección arquitectónica sería así la condición nítida de la fusión, en un armónico orden, de todos aquellos compromisos diversos que se admitieron para constituirla; la unidad formal exhibe entonces el logro de ese armónico acuerdo como prueba de la coherencia con que la arquitectura asumía tales compromisos.

En esta perfección, entendida como la unidad que surge de la armonía de la diversidad, puede verse también una meditada y sutil representación de lo que para Luis Moya es la Iglesia Católica e, incluso, de los atributos primeros de la propia Divinidad.

Pero observemos, por otro lado, que, al menos en apariencia, no es el estricto código de los órdenes el que se utiliza en la definición de la imagen de la iglesia, pues éste no está directamente presente, salvo en la fachada frontal. Los relieves del muro no se han convertido en pilas-tras clasicistas propiamente dichas, sino en una representación de las mismas, que cabría entender incluso como la manifestación de aquellas intenciones que acercaban a Moya al pensamiento goticista.

Sin embargo, la linterna y algunas impostas y cornisas, así como otros detalles, se construyen con un lenguaje formal que, si bien sencillo, es literal y rigurosamente clásico. Este rigor, unido a la racionalidad constructiva y estereotómica dispuesta para estos detalles, nos hablarán de cómo para Moya no existe equívoco, pues el clasicismo no puede ni necesita, aún sin columnas, renunciar a su estricto lenguaje.

El lenguaje clásico no será, pues, abandonado, lo que no quiere decir —como vimos ya en el

Escolasticado— que el muro deba expresarse mediante los órdenes, según la manera académica. Los órdenes podrán dictar el diseño de cualquier detalle, pero su expresión completa sólo se hará presente cuando un problema formal singular que pueda resolverse con ellos tenga también una exigencia significativa que los haga pertinentes. En este sentido, la lectura histórica sería igualmente para Moya un modelo seguro.

La fachada a la calle

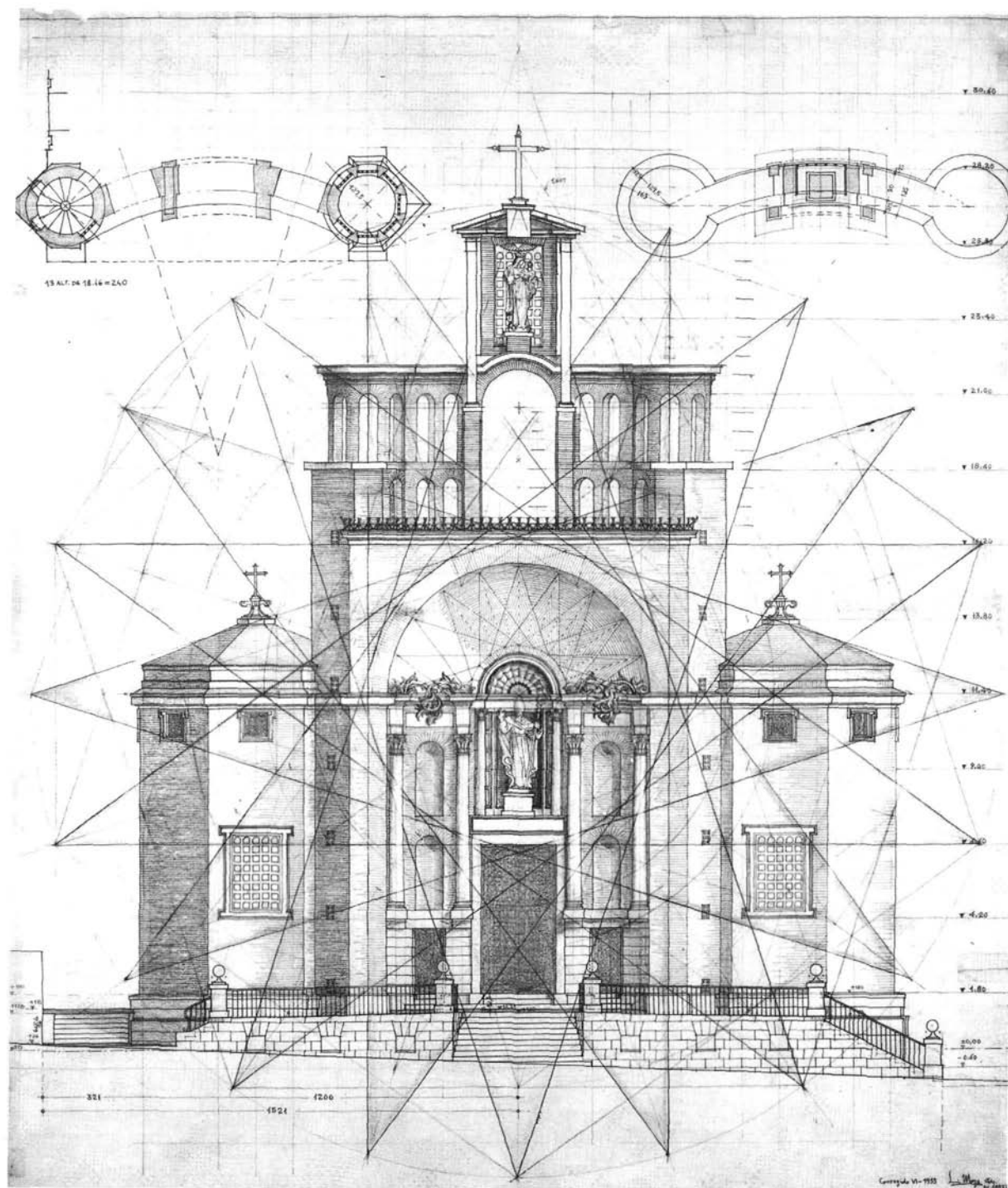
En cuanto a la fachada frontal, se inicia su solución definitiva a partir de 1951, básicamente respetadas las decisiones primitivas en las que se confiaba: la idea de fachada pura, de frente que tiene sentido en relación con la calle y que explica la importancia del eje longitudinal; la entrada en gran nicho; el cuerpo alto como espadaña calada, como *bambalina* arquitectónica puramente expresiva. Ahora se abandona ya toda otra referencia que no esté implícita en lo anterior, naciendo con gran intensidad el control de la medida mediante los trazados reguladores y las razones sencillas entre números enteros. Todo parece quedar así soportado por ello: el cuerpo que contiene la hornacina, por ejemplo, mide cuatro módulos de base (2,40 m., cuatro veces) por seis de altura, de tal modo que su parte baja es cuadrada, formalizada esta figura mediante la imposta que prolonga la cornisa de los volúmenes laterales. Con centro en el lado superior de este cuadro se traza la hornacina, origen de un nuevo cuadrado, desplazado dos módulos del anterior, y que rompe la línea de imposta, a pesar de su real continuidad a lo largo del fondo descrito por el nicho. El hueco de la puerta cumple, homotéticamente con la portada, las proporciones clásicas de 2×1 , continuando con otra figura semejante —que aloja la

imagen del titular, mostrando, de paso, el valor antropomórfico concedido a las proporciones— y que, al llegar a la imposta, configura una hornacina más pequeña como centro diferenciado de la mayor.

Sobre los laterales se sitúan emblemáticas columnas voladas, pues la hornacina se trata en cierto modo como un retablo, según la tradición española, y así esta portada lo es, al menos en lo que tiene de acumulación de símbolos. Tales columnas no se colocarán luego en la obra, dejando así la fachada más cerca del gusto actual, aunque, sin duda, más lejos del de nuestro autor⁴⁶.

En la hornacina, el despiece del ladrillo se construye con un dibujo que no es totalmente abstracto; define una figura estrellada parecida a la de la cúpula y que queda configurada del modo siguiente: la fachada de la iglesia se inscribe en un círculo con centro en el de la hornacina. Esta se sitúa ocupando el cuerpo principal de la fachada que mide, como sabemos, 2×3 módulos, siendo, pues, dos, el diámetro exterior del nicho. La gran estrella trazada sobre el círculo grande que circunscribe la figura completa de la fachada es, pues, la única posible, si se respetan las proporciones del nicho, y si se quiere —y ésta es, desde luego, la intención— reproducir la misma figura estrellada que, alargada según uno de sus ejes, ha producido la forma de la cúpula. El despiece del ladrillo en la hornacina reproduce esta estrella —si bien ahora sus límites son el círculo que define el nicho y el que lo divide distinguiendo un núcleo central— y llevando así a la geometría originaria que, una vez deformada, construiría el espacio, a intervenir en la configuración de la fachada.

Esta, al perder la relación directa con el cuerpo principal por la manera en que ha sido entendida, debía configurarse mediante la geometría del



San Agustín. Fachada frontal definitiva (1951).

interior para conseguir la coherencia con el todo, la unidad. Pero esta unidad no debía entenderse como una unidad formal cualquiera, sino como aquella capaz de encontrar su razón en el adecuado modo de prometer el templo. Cuál sea, pues, el traslado que deba hacerse de las decisiones formales que construyen el interior para llevar a su forma final a la fachada es, pues, el problema al que Moya da definitiva respuesta en esta solución de 1951.

La espadaña, sin embargo, va sufriendo algunas modificaciones hasta 1955, en que será, por fin, construida. Partiendo de la idea de transparencia y de la necesidad de situar la salida de las dos escaleras helicoidales a la cubierta, la virtuosista solución subraya, en su artificiosidad, la condición pura de remate, y utiliza la libertad del clasicismo y de la tradición, y su independencia de las imágenes convencionales, para lograr, aún en el capricho, el acuerdo más estricto con la construcción⁴⁷.

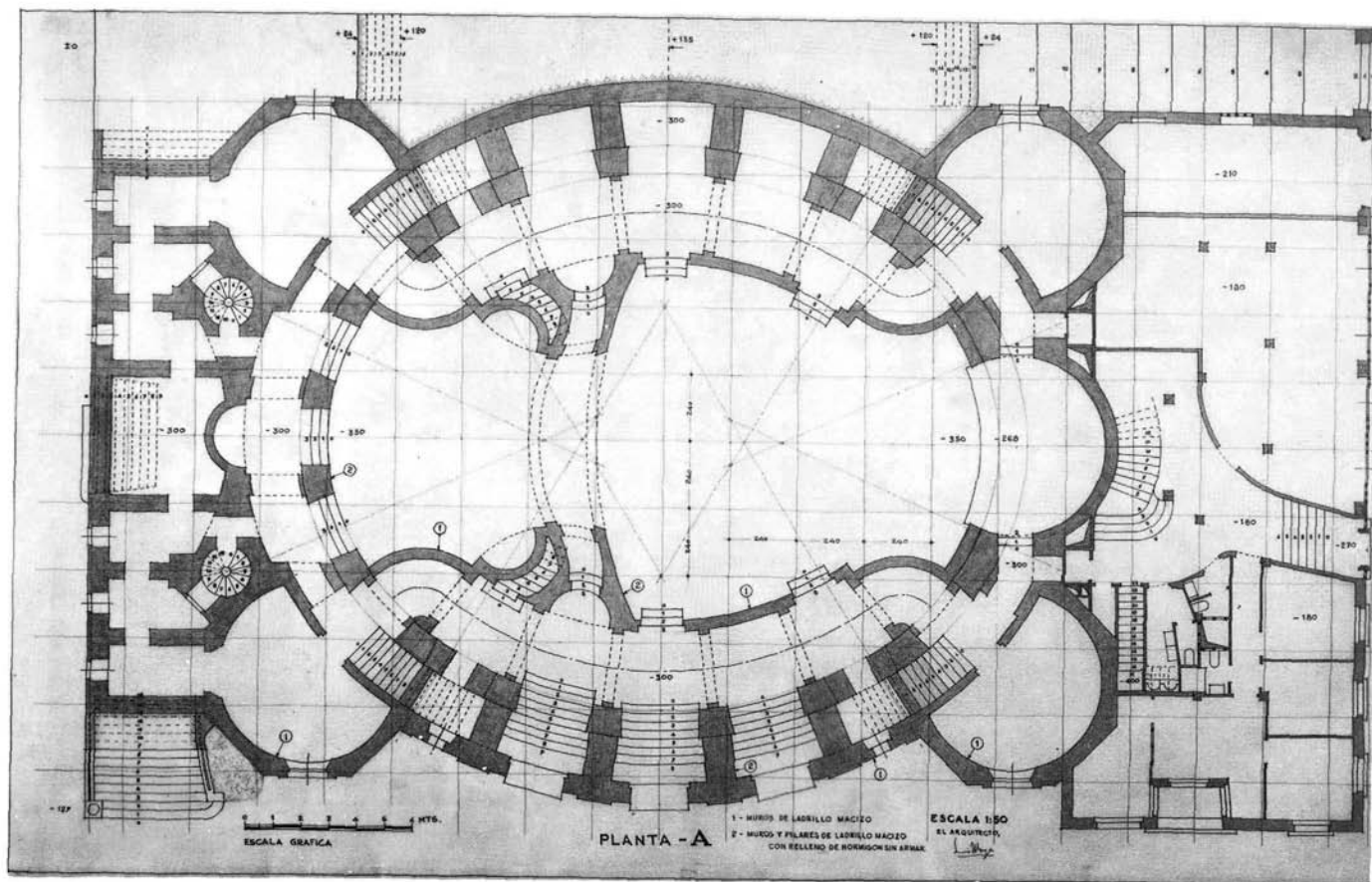
Pero mediante este remate la iglesia presenta dos emblemas distintos, dos formas diseñadas con artificiosidad, signos externos de cada uno de los componentes que en su interior se han querido compatibilizar: la planta central cuya evidencia es la linterna, y la profundidad basilical que emblematiza la espadaña. Desde el exterior, pues, la ambición de la iglesia —su ambigüedad— está mostrada. La fachada principal permite, incluso, adivinarlo todo: la espadaña nace en un plano más alejado que el cuerpo de la hornacina, y es aérea, *flameante*, puramente significativa, dejando ver que la idea de basílica con que la asociamos es allí virtual, pues lo que de ella se conserva es únicamente la profundidad del itinerario, el espacio *subjetivo-intelectual* cristiano⁴⁸. La hornacina recibirá entonces al visitante permitiéndole enten-

der, en el propio umbral del templo, que es el *espacio unitario sustancial*, nacido de lo romano, el que ha vencido: el dibujo ornamental de la textura del ladrillo muestra la matriz geométrica de la cúpula que, deformada, hará posible el espacio central; y tal matriz geométrica refleja o simboliza, por otro lado, el control proporcional y numérico de la composición total de la fachada en que la hornacina se incluye.

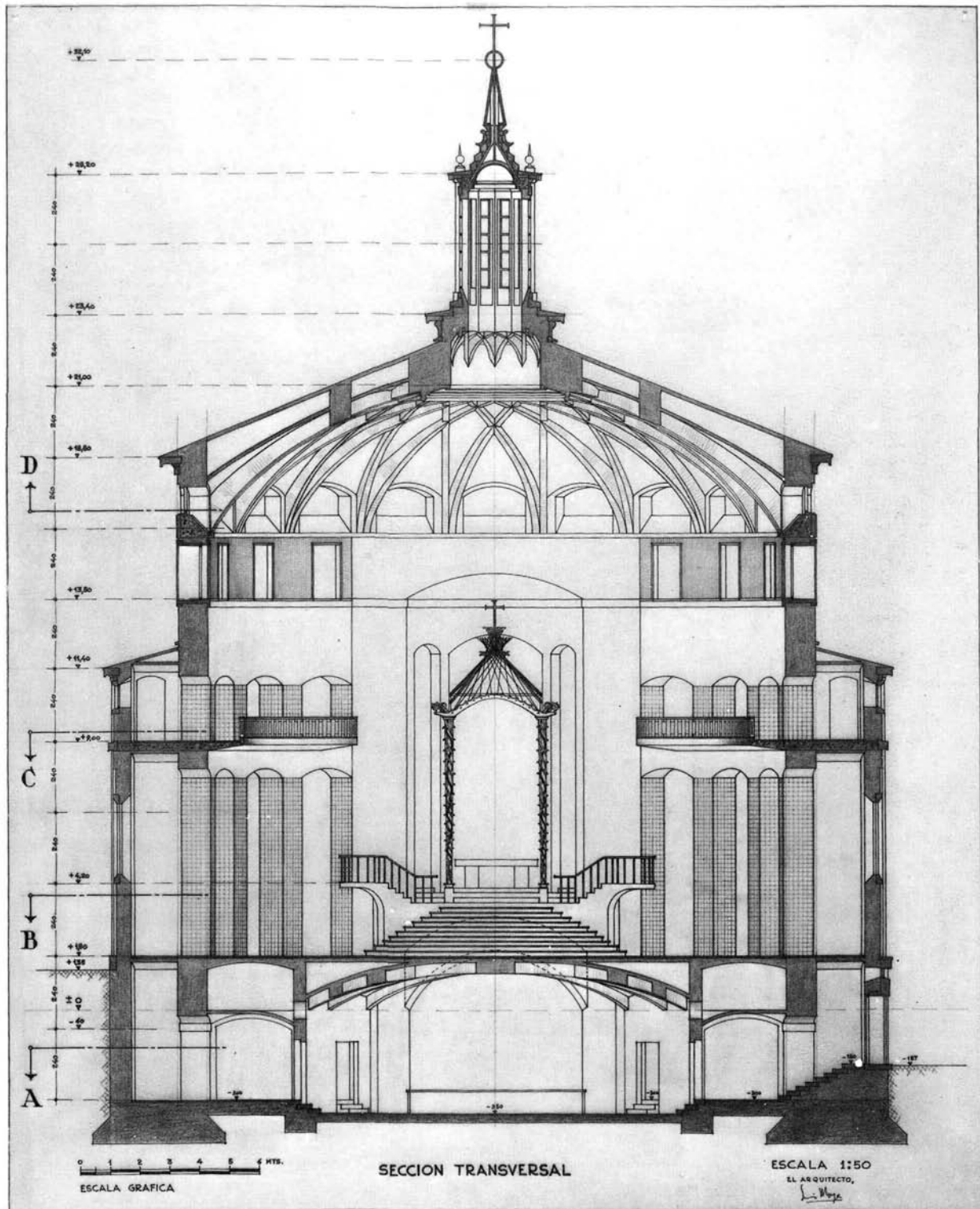
Vemos, pues, que el tiempo obró a favor de Moya, permitiéndole llevar a buen fin el tratamiento de fachadas y detalles y, con ellos, a la iglesia. Podemos, sin embargo, hablar de dos cosas no del todo convincentes.

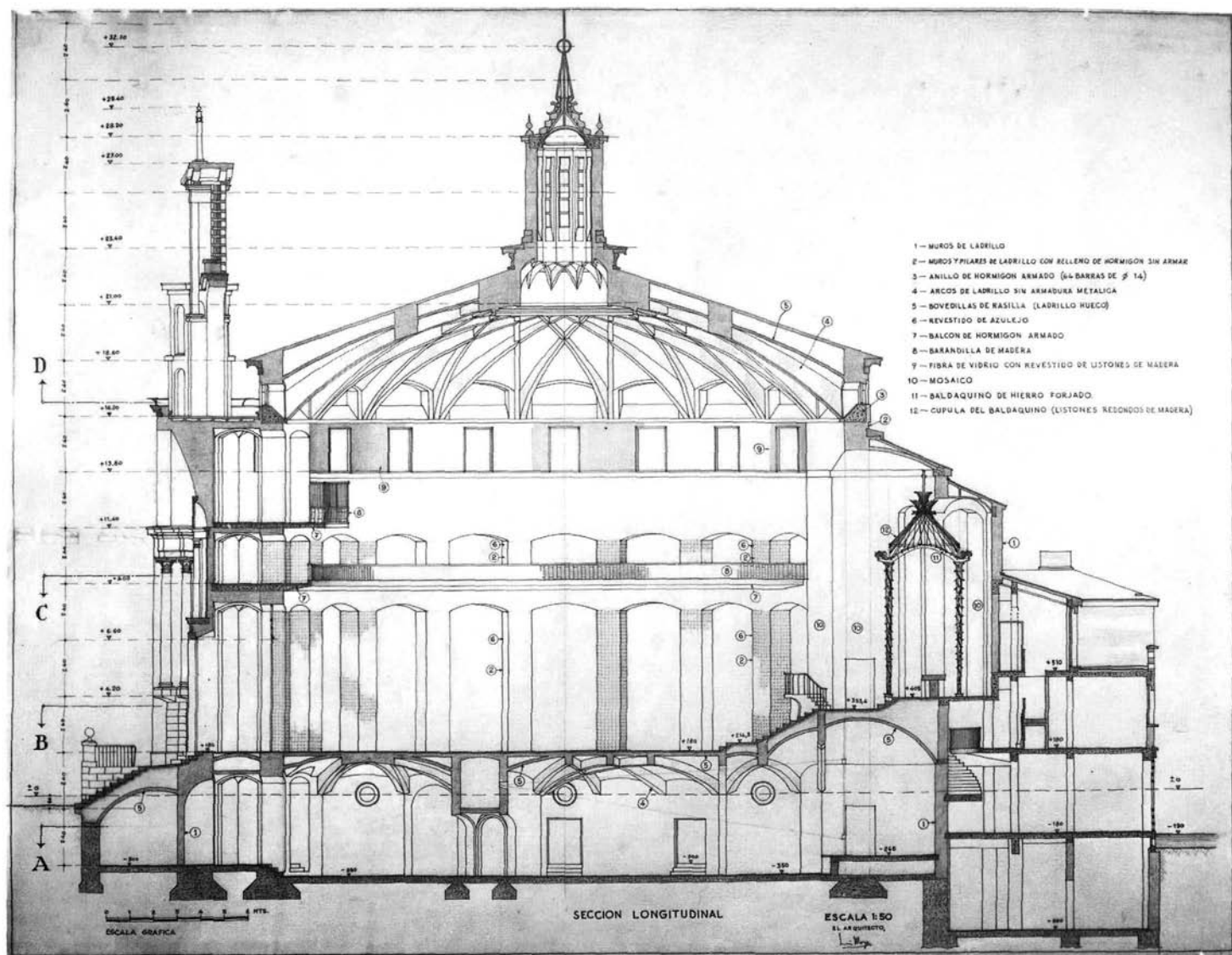
Está en primer lugar, la solución dada a la cubierta de la cúpula. Su poco abultado perfil se resuelve con una cubierta troncocónica construida en albañilería sobre la cúpula y rematada con pizarra. Parece que, ante la dificultad sin duda grande, de proponer la cubierta para una cúpula elíptica rebajada, Moya acude como otras veces a la historia, resolviéndola así *a la herreriana*, como si fuera un chapitel. Pienso que, así como el espacio circular hubiera recibido un buen remate de ese modo, el que Moya insista ahora en alargar el círculo para conseguir la elipse es menos afortunado. En el interior, el recurso del simple alargamiento es patente: es precisamente ese gesto el que cualifica el espacio. Pero en la cubierta tal gesto encuentra un límite: el volumen exterior sólo evidencia su condición elíptica a través de una detallada observación, de modo que la cubierta más parece apoyarse en su posibilidad de ser confundida con un tronco de cono circular que en resolverse como bóveda elíptica; sin que esta decisión debiera significar poner en duda la linterna, pues su compatibilización con lo elíptico, si bien difícil, hubiera mantenido, exteriormente, la contradicción que construye el interior.

Y es en este interior donde la materialidad

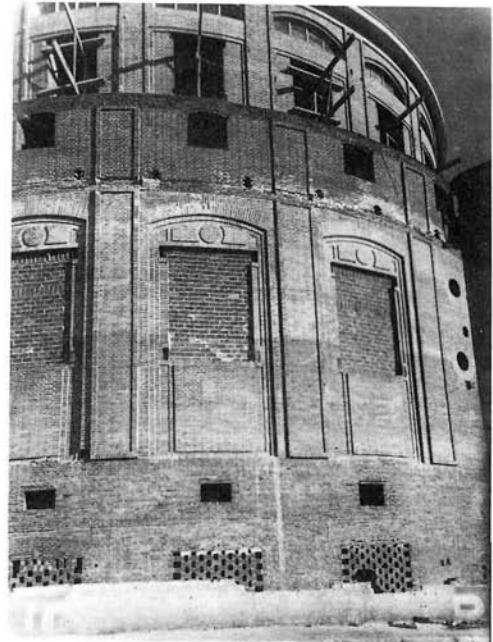
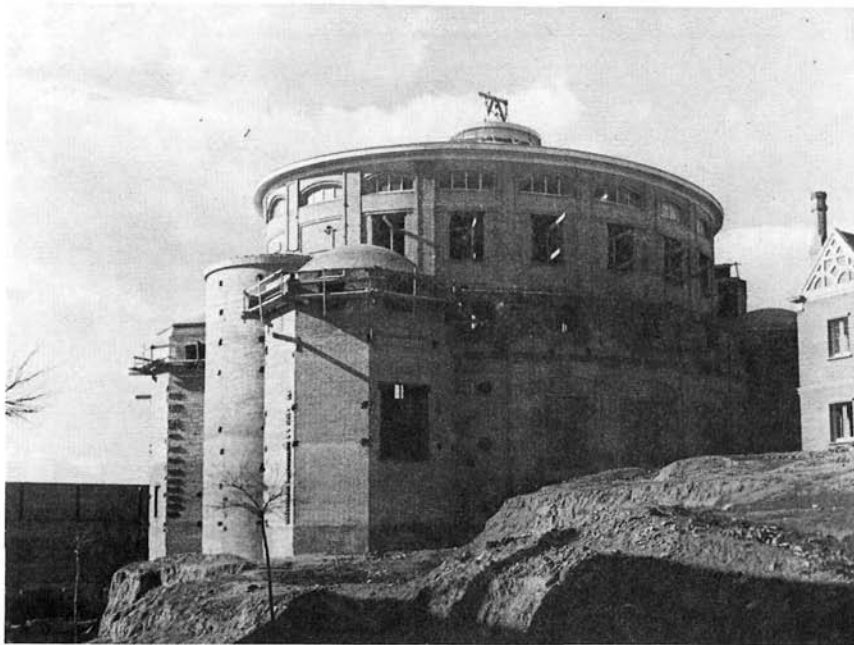


San Agustín. Planta definitiva de la cripta (1951).





San Agustín: sección longitudinal definitiva (1951).



San Agustín. La iglesia en obra, interior de la cúpula y detalle de la casa rectoral (esta última de 1959).

constructiva, envuelta por un continuo de mosaicos y pinturas, hace que el espacio resultante quede valorado por encima de los sistemas y elementos que lo hacen posible. Estos se subordinan a la totalidad del espacio en cuanto tal, siendo clara su conversación de sistema técnico en sistema formal sin necesidad de otro intermedio que aquel recubrimiento. La idea es afortunada y bien explícita, por otro lado, del ideal de arquitectura que Moya persigue, aunque la realización concreta no lo haya sido tanto debido a la condición dispar, hasta en su calidad, que forman el conjunto de pinturas y mosaicos que lo componen. Esto logra, en cierto modo, que la expresión de aquel ideal quede un tanto empañada, si bien este relativo fracaso es más ajeno a nuestro autor.

En cualquier caso, la reflexión sobre la disciplina y sus medios que supuso la persecución de aquél ideal queda patente en el templo mismo; y revelarlo así habría sido el objeto de este capítulo.

Capilla de la Universidad Laboral de Gijón

Frente al esfuerzo reflexivo y sintético de San Agustín, la capilla de la Universidad Laboral de Gijón tiene el camino más allanado, pudiendo aceptar como suyo el tipo de aquélla⁴⁹.

Pero si en San Agustín lo que principalmente preocupaba era identificar los recursos proyectuales y los elementos arquitectónicos que debían constituir la, según la idea de templo a la que se aspiraba, en la capilla de Gijón se utiliza aquel tipo en favor de un modelo concebido sin preocupación por tales identificaciones o nexos, y sin hacer de ellos su mundo expresivo; y que, por el contrario, utilizará el patrón dado y la idea de templo que supuso, explotando ahora su éxito anterior como medio formal al servicio del conjunto.

Y tal es la seguridad que se tiene sobre el tipo

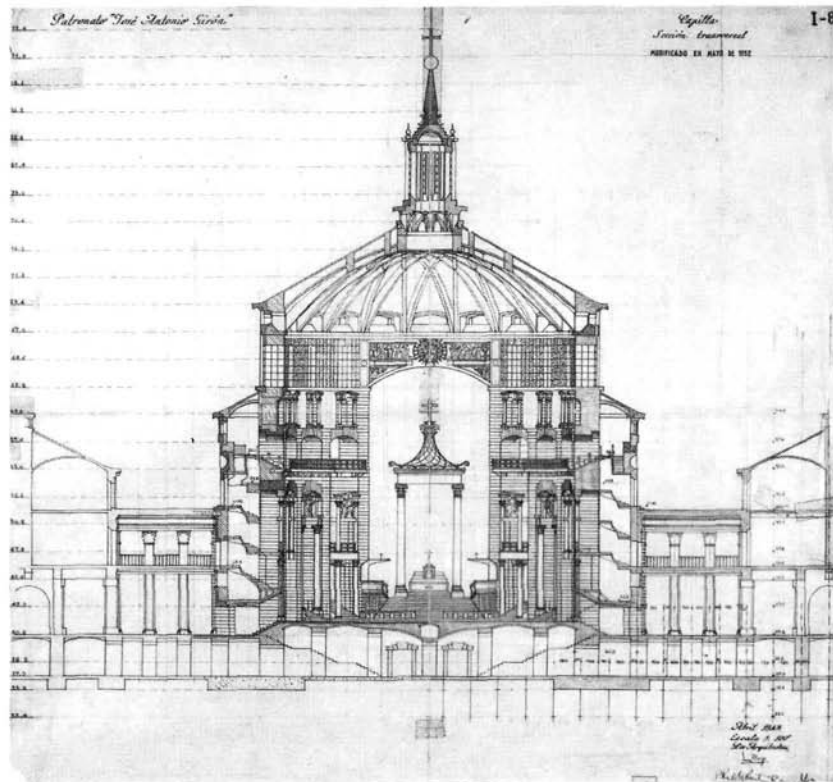
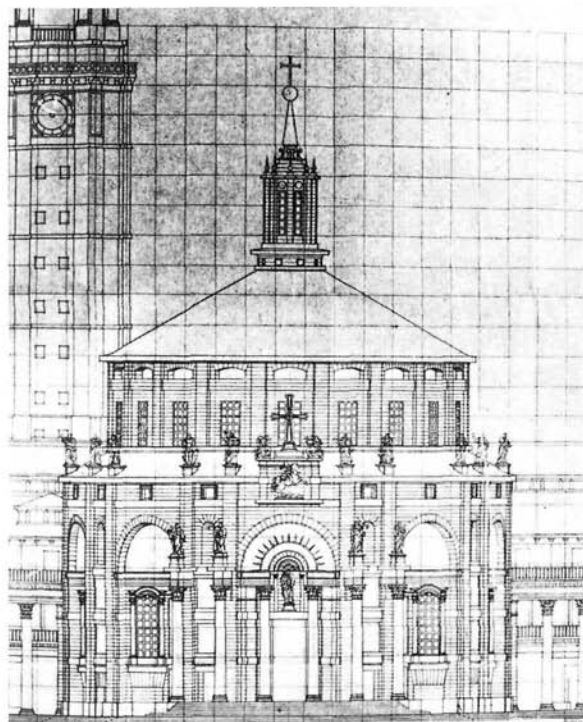
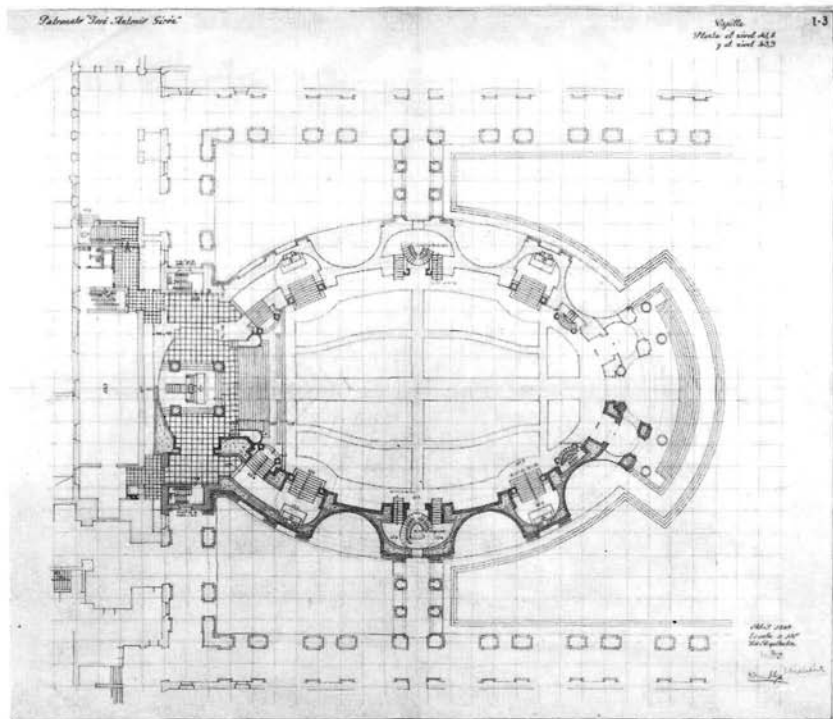
utilizado en San Agustín, que no sólo se buscará acometer el alarde estructural que supone construir una cúpula mucho mayor con la misma técnica: también se prescinde del control proporcional de la elipse como garantía del equilibrio espacial.

En efecto, esta garantía es despreciada por las nuevas dimensiones ($38,40 \times 24$ m.), que alargan la elipse, y para las que se piensa que no rompen la unidad del espacio —la convivencia del espacio central con la profundidad— sino que incluso, en su exageración, la refuerzan.

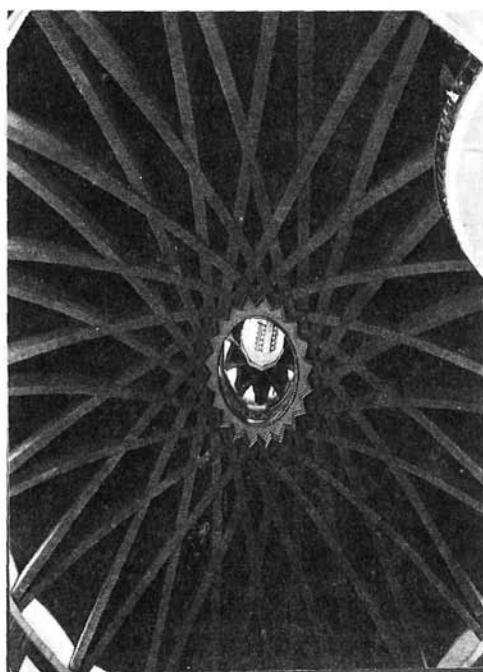
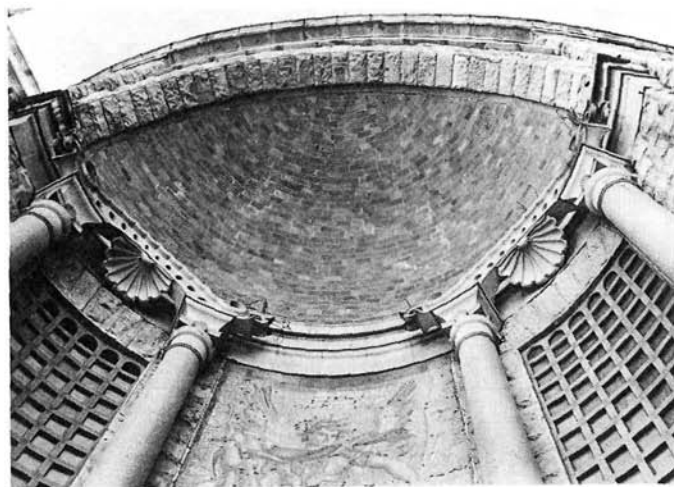
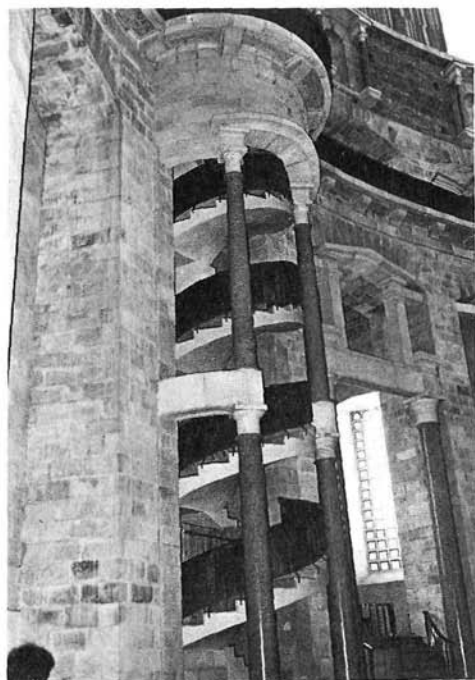
De este modo, no existirá cuidado alguno por evitar la visión del cilindro elíptico, ni por hacer patente el conflicto del que el tipo nacía. El templo se presenta ahora al espectador tal y como es, seguro de su triunfo en el convencimiento del resultado, y no en la expresión de su lógico constituirse.

Así, al entrar en la plaza, la inevitable impresión de distorsión óptica que se recibe al percibir un cilindro que instintivamente se quiere comprender redondo, no está disimulada, sino acentuada: la entrada tangencial al gran patio nos hace ver clara desde el principio la forma de la iglesia. Su condición de *sagrario* —esto es, la condición de local específicamente sagrado dentro de un espacio ya sacro en su totalidad— ahorra la fachada, considerada tan necesaria en San Agustín, y propone la pieza como constitutiva de un *espacio clásico ideal*, según la pintura del Renacimiento. O, más concretamente, según la *Città ideale* atribuida a Francesco di Giorgio; pues el interés de la pieza estaría precisamente en formar parte de un espacio ideal ya pensado —ya deseado antes por la arquitectura— y que Moya parece acometer en nombre de la historia⁵⁰.

La perfección intelectual de San Agustín es, pues, aprovechada para obtener desde ella una nueva perfección, inclinada ahora más del lado



Capilla de la Universidad Laboral de Gijón (1948).



Capilla de la Universidad Laboral de Gijón. Detalles del interior.
hornacina exterior y cúpula elíptica.

estrictamente formal; esto es, hacia la consideración del templo como objeto plástico que tomará un importante papel en la configuración de la plaza que la incluye. Pues si bien el modelo de San Agustín permanece por completo presente, subsistiendo la estructuración de la iglesia y su construcción, la utilización de tales leyes como medio expresivo, la cubierta y la linterna..., en el tratamiento exterior, por el contrario, todo se encuentra al servicio de una intención plástica y figurativa —y, en este sentido, más *romana*, menos helenizante que en San Agustín— en la que las hornacinas interiores, alternativamente profundas y planas, dan lugar a otras exteriores destinadas a ser las protagonistas del valor plástico del volumen. Este se presenta así virtuosístico, exhibiendo su condición de *joya formal*, de objeto que debe mantener la continuidad plástica de su volumen no diferenciando la hornacina principal de entrada, si no es por la acumulación de ornato e imágenes y por su posición en el eje principal.

El *objeto eclesiástico* parece, en su independencia, situarse en el interior de la plaza a la manera de un batisterio italiano. La condición objetual queda reforzada por la suave grada continua que se amplía en la entrada para ganar una plataforma al nivel de la nave, mientras cuatro unidades exentas del orden corintio destacan como elementos singulares que, al flanquear la hornacina de la puerta, la convierten en primera jerarquía.

(El sentido de los órdenes es, en Moya, curioso y especialmente meditado. El orden compuesto del atrio de entrada a la Laboral y del pórtico doble que une la iglesia al edificio parece ser la representación más abstracta y general de lo clásico —de la arquitectura—, por lo que se realiza según un orden frío y exacto, de manual: «*el orden compuesto, según Palladio*».

Cuando se trata de soportes importantes como tales aparecerá siempre —y así, sobre todo, en

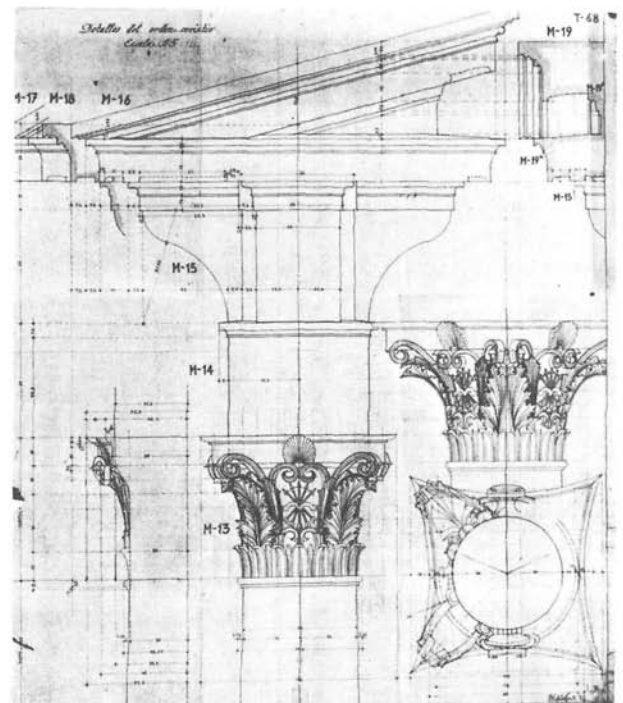
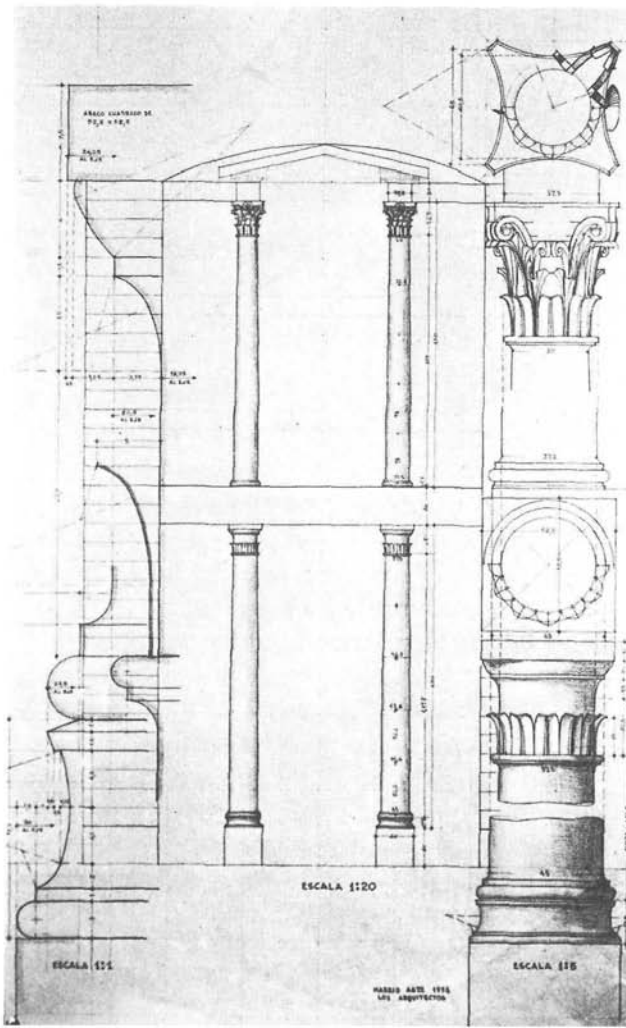
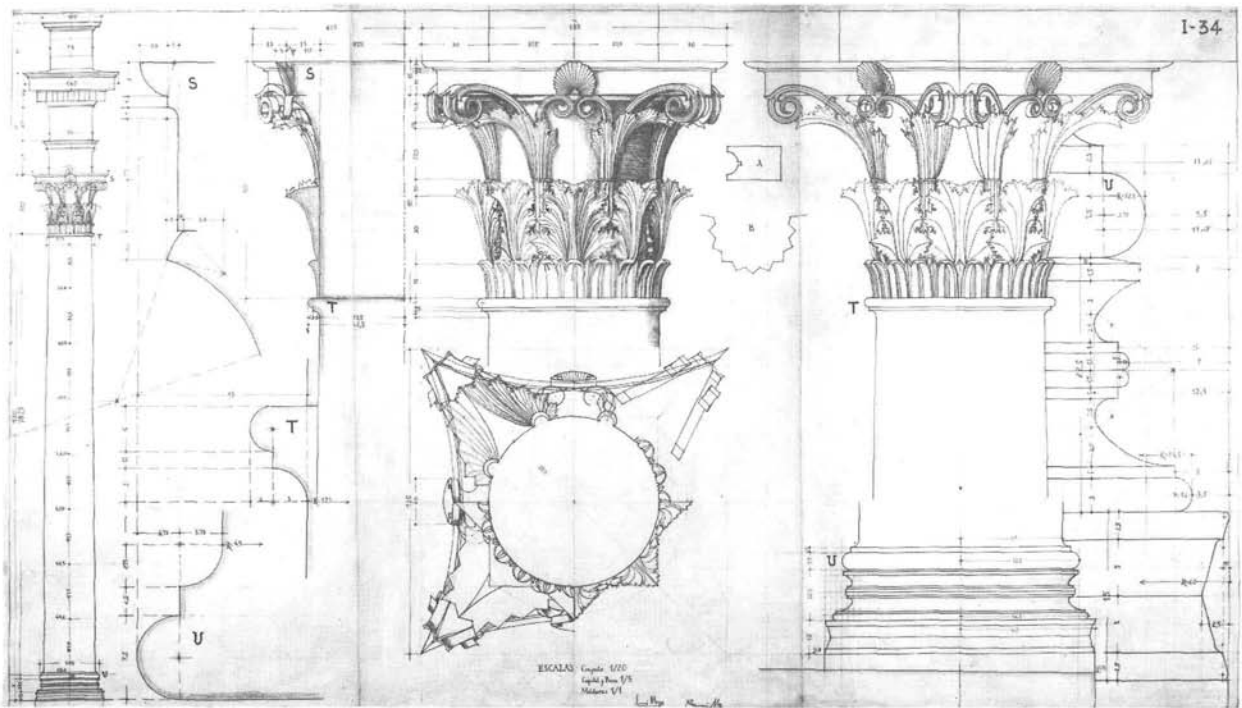
Zamora— el dórico griego como orden *natural*. Cuando, en la Laboral, se trata de representar a las instituciones —el Paraninfo, el patronato, el Rectorado—, un estudiado orden corintio incluirá entre sus acantos el *yugo y las flechas* —y nótese cómo el emblema no está en el atrio, que representa al edificio y a la arquitectura que lo erige.

Cuando se trata, en fin, de la iglesia, un distinto y delicado orden corintio, sin emblema alguno, la acompaña. En el interior —tal vez el más hermoso del Moya clasicista— nuevas columnas corintias, ahora simplificadas y desnudas y evidenciando su condición no resistente —su naturaleza *pompeyana*, diríamos—, se ponen al servicio de la unidad del espacio sustituyendo al desaparecido muro de las exedras y poniendo en valor las escaleras de la tribuna como clindros que penetran y se incluyen en el espacio principal; pues, conforme a lo que habíamos visto, el interior utilizará también plásticamente las cualidades del espacio estudiadas en San Agustín.)

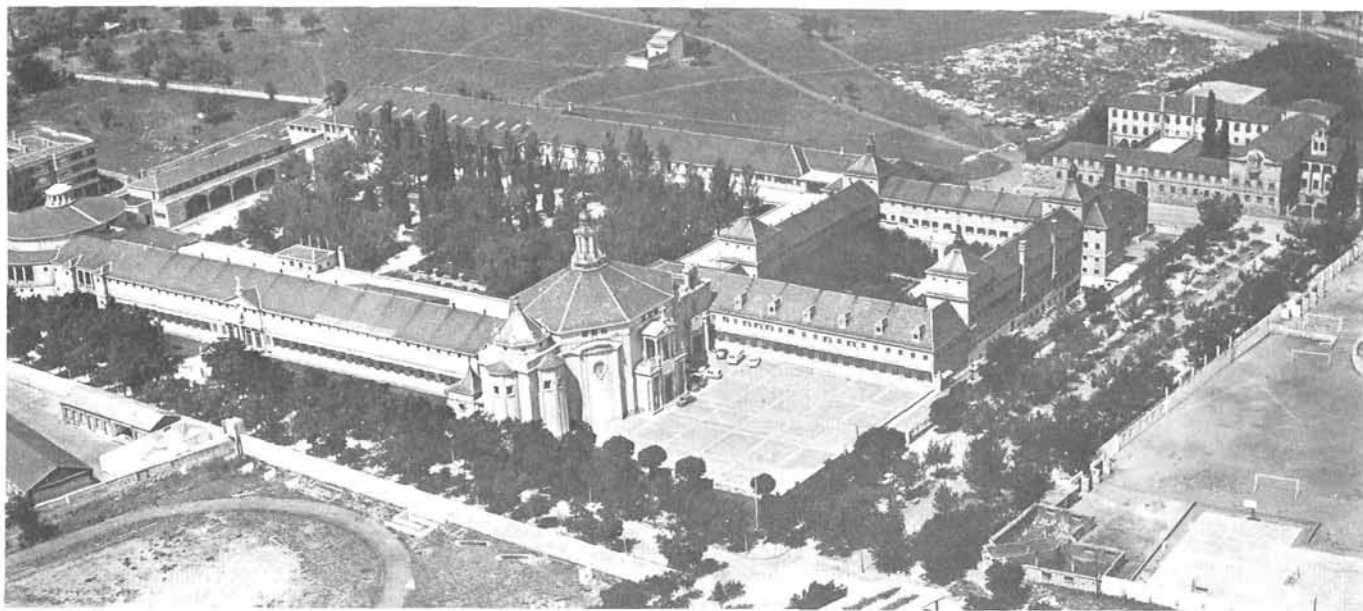
Capilla de la Universidad Laboral de Zamora

En la capilla de la Fundación San José de Zamora, lo que desde un primer momento resulta notorio frente a las anteriormente comentadas es la menor carga de intelectualismo que deben soportar los instrumentos que la construyen, y el interés en que sean medios tectónicos y plásticos los que resuelvan la ambigüedad entre la planta central y la lineal que también la invade.

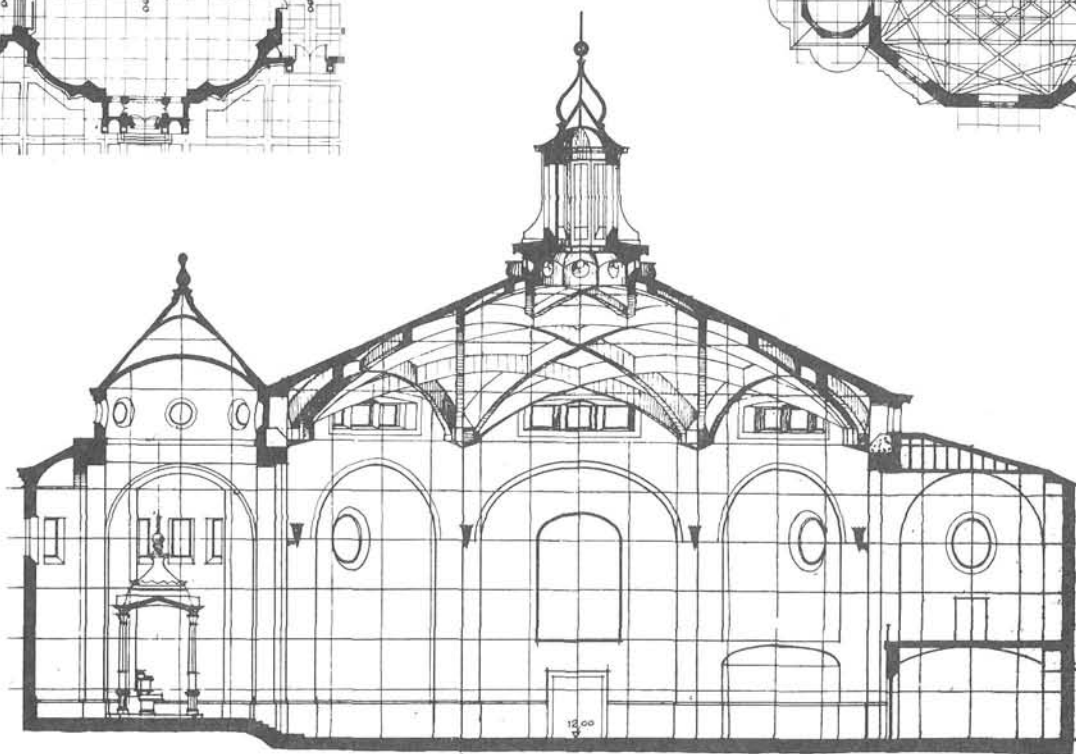
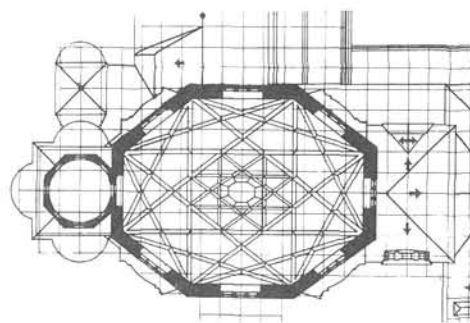
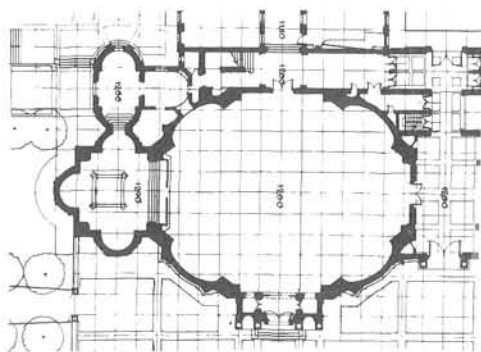
Así, si ya la capilla de Gijón resultaba, como vimos, de la utilización tectónica y plástica de un modelo que tenía su apretada trabazón intelectual en San Agustín, la capilla de Zamora se desinteresa de tales soportes para quedar confiada a la utilización de algunos criterios arquitectónicos diversos; y está, desde luego, mucho más despreo-



Algunos de los órdenes de la Universidad Laboral de Gijón. Arriba, orden corintio del interior de la iglesia. Abajo, orden interior de la iglesia y orden corintio de las fachadas civiles.



Capilla de la Universidad
Laboral de Zamora (1946).



cupada de la actitud programática que, tal vez en distintos sentidos, impregnaba tanto el templo madrileño como a la Universidad Laboral. Si al gran edificio de Gijón lo veremos envuelto en empeños tales que lo convierten en el extremo de su aventura, a la Fundación San José de Zamora la encontramos más cercana a la actitud moderada que veíamos en el Escolasticado de Carabanchel. Y sin que tal moderación pueda ser tenida como prueba de ingenuidad o de falta de ambición, sino, por el contrario, como señal de madurez, al servicio de una de sus obras de interés más cierto.

Atenuada, pues, la actitud de los otros casos, la Iglesia de Zamora no intentará compatibilizar la planta central con la lineal, sino que se decidirá, más simplemente, por un intermedio. Si en San Agustín espacio central «redondo» y profundidad de la nave existían ambos en su pugna y en su intento de convivencia, aquí, por el contrario, un sencillo compromiso establece sin lucha alguna la configuración espacial. Aunque el compromiso se basa en el mismo mecanismo empleado en San Agustín con objetivos más complejos: el alargamiento simple de una figura central —en este caso un octógono— que consigue el intermedio buscado y que, como en las demás iglesias, hace que sea el carácter central aquel que alcance mayor fuerza, y que la idea de nave quede tan sólo confiada a la ilusión de profundidad, de camino, que puede aún sugerirla y conservarla.

Pero la iglesia, frente a las otras, es también poco independiente: su situación ante la plaza de entrada y su posición en el conjunto alcanzan tal importancia para éste que su configuración concreta no puede entenderse sin él. En el satisfacer el papel que debe cumplir respecto del conjunto, se extraen, pues, los instrumentos que deben configurarla.

El templo se sitúa así definiendo el vacío ante-

rior, la plaza abierta o atrio que sirve de acceso. En atención a su claridad, la iglesia dispone un pórtico que, en el eje, preside la plaza; pero esta portada no es la puerta principal —si por ella entendemos la que encuentra su extremo en el altar y forma con él el itinerario simbólico cristiano—, sino un lateral, pues la iglesia debía situar su eje mayor perpendicular al de este pórtico: con ello se lograba ofrecer a la plaza un remate menos convexo y más dilatado, y un mejor final para el pabellón que la contiene.

Entre éste y el pabellón de Residencia, que define lateralmente la plaza-atrío, queda encerrado un pequeño espacio, estrecha fisura que constituye la entrada al edificio, y que es concebida como zaguán que comunica el exterior y el patio, presentando también a la plaza la portada que lo hace notar. Símbolos y señales casi puras, la convivencia de ambas portadas se matiza de modo que a la mayor altura y mayor evidencia de entrada que alcanza la del zaguán corresponde la posición adelantada de la del templo. La sencilla lectura que permiten los volúmenes exteriores sobre la posición de la iglesia ayudan definitivamente a entender que el pórtico de ésta no es el principal y que es, sin duda, la entrada contigua aquella que debe guiarnos.

Y, en efecto, una vez en el zaguán podemos ver que es éste el atrio de la iglesia: allí está la puerta principal, pues el templo, conventual al fin, se presenta *principalmente* al interior. El exterior queda atendido por la puerta secundaria, que, por exterior, y no por principal, recibe el más fuerte papel simbólico.

Eran, pues, las necesidades del conjunto aquellas que servía la iglesia, apropiándose de ellas en favor de su propia configuración. Esta se ordenará así de acuerdo con el pabellón que la incluye, aceptando su eje de simetría como eje menor, y siendo la portada la aparición de línea tan funda-

mental en la plaza. El eje mayor coincide también con una línea básica —esta vez del pabellón contiguo—, de tal modo que la posición y las dimensiones principales de la iglesia quedan definidas desde la geometría del edificio, y aquella convertida en charnela que debe resolver el encuentro entre las partes de éste.

El templo es simétrico con respecto al eje mayor (y la nave respecto de ambos), pero las decisiones geométricas no son, como sabemos, similares a las de las otras iglesias. El muro, único límite ahora, no busca la continuidad, disponiendo su perfil en atención a la tectónica que demanda la figura ochavada y a la plástica exterior e interior. La bóveda nervada de ladrillo que remata el espacio, de sofisticado y apurado diseño⁵¹, dibuja ahora su figura en un interés mayor en disponer una buena solución técnica mediante una geometría acorde con el octógono alargado. Ello no será obstáculo para que exista el óculo central, referencia a aquella matriz espacial primera. Cerrado por la linterna, éste acabará, pues, el espacio, siendo su emblema de centralidad y de unidad.

Pero tal vez en Zamora la actitud moderada, natural, sea también responsable de que el lenguaje clásico venga utilizado con mayor decisión, con menor timidez; aunque sea también, consecuentemente, con menor énfasis. La imagen no debería quedar aquí tan afectada por la persecución del ideal de coherencia en el propio constituirse, por lo que puede tomar al lenguaje decididamente como medio, utilizando sus instrumentos en la consciencia de su valor de configuración formal, de su adecuación tectónica, de su capacidad plástica; en la consciencia de su condición de lenguaje, en fin.

Así Luis Moya, en esta obra menos comprometida, más independiente, nos muestra algo sólo aparentemente contradictorio con lo demás: que el clasicismo no debía ser necesariamente com-

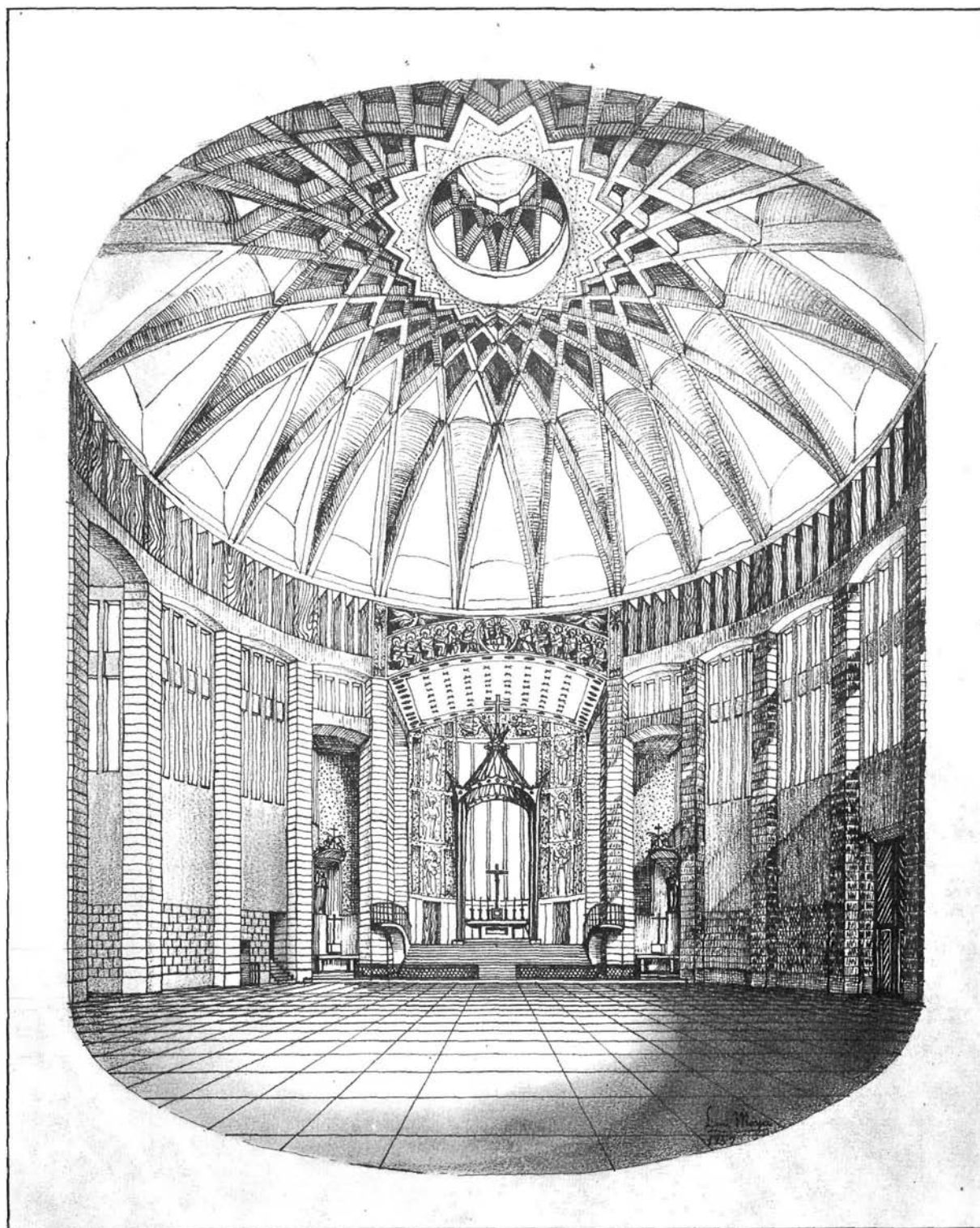
prendido como sistema total, como arquitectura completa, sino también como un sistema plástico, un lenguaje, capaz de configurar la arquitectura pero no de constituirla, de operar con los *principios* y volverlos visibles, pero no de contenerlos.

En la obra de Zamora, más despreocupada de manifiestos y actitudes programáticas, será donde se produzca la mayor insistencia en un lenguaje determinado —el de obtener sus mejores posibilidades y su máxima contribución—, y, con ello, donde precisamente quede entrevista la posibilidad de transformarlo, o de prescindir de él, de utilizar lo aprendido bajo su yugo en favor de superarlo. Y tal posibilidad será la que le permita a Moya, a pesar de todo y de todas las crisis, continuar trabajando en arquitectura.

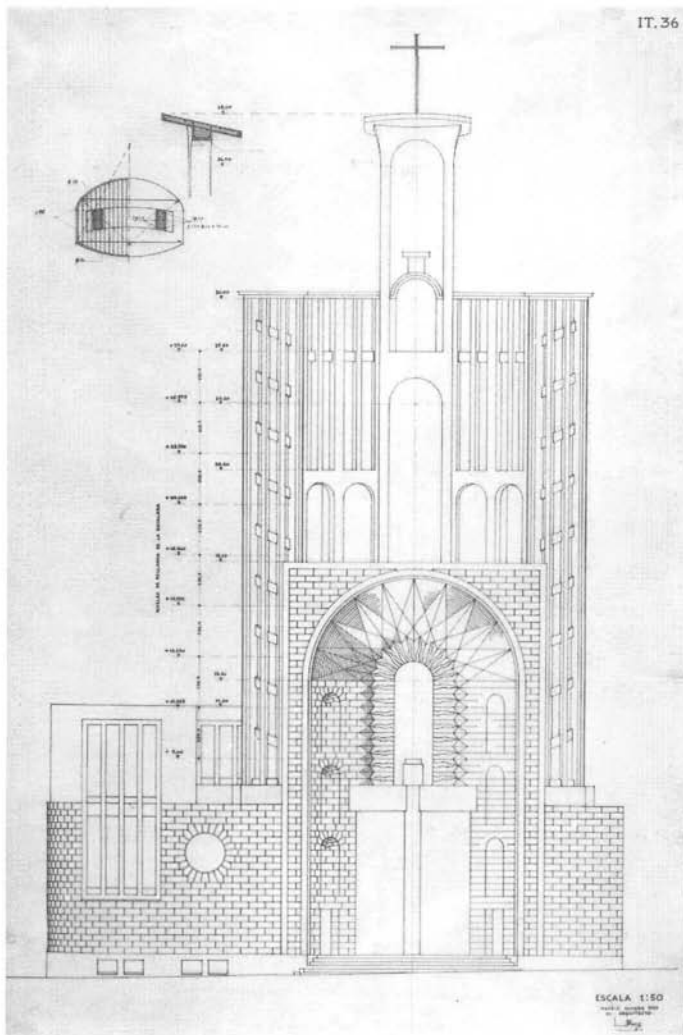
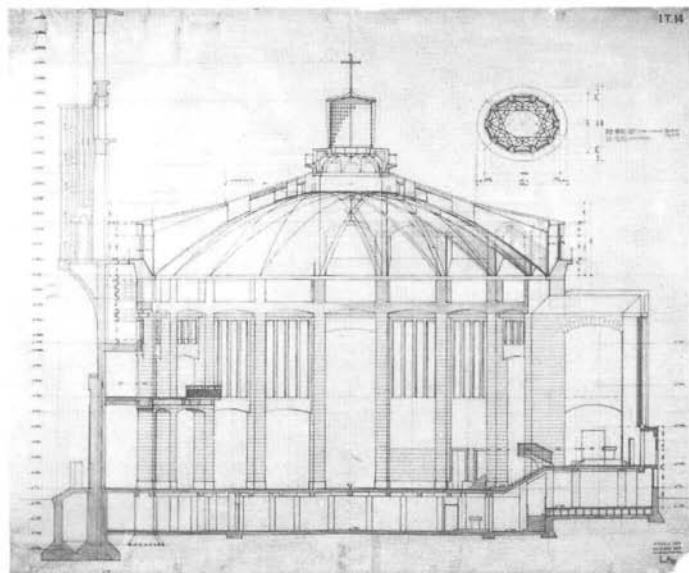
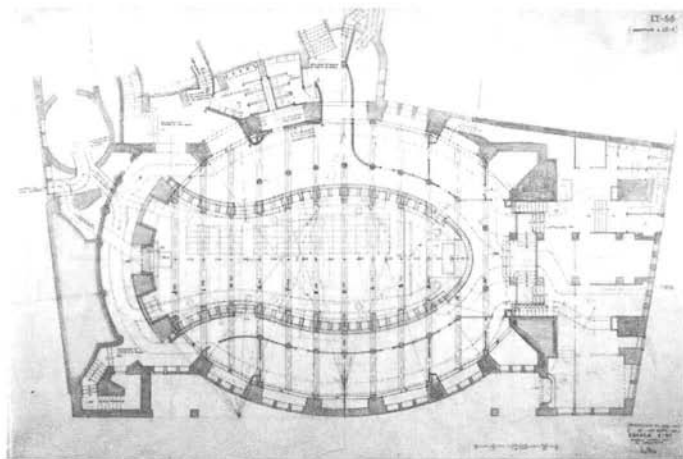
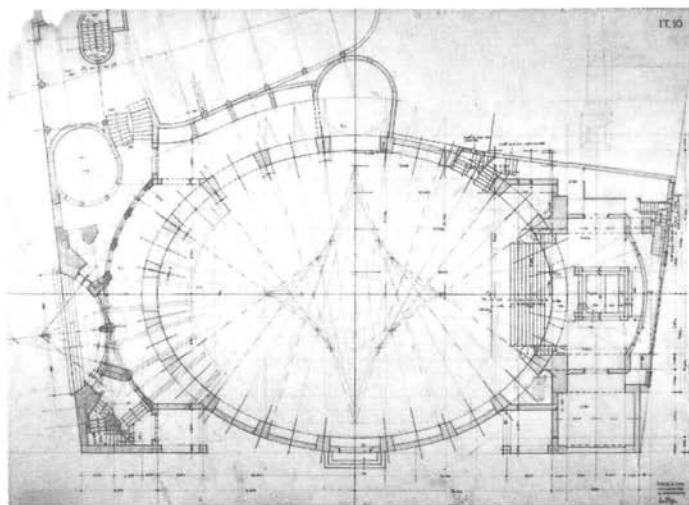
Algunas iglesias construidas de 1956 a 1971

En los años siguientes Moya construirá algunas otras iglesias y capillas, de entre las que cabe destacar, sobre todo, a cuatro de ellas: la iglesia parroquial en Torrelavega (1956-62), la capilla del Colegio del Pilar en el barrio del Niño Jesús, en Madrid (1959-60), la iglesia parroquial en Carabanchel Alto, Madrid (1966-69), y la de Nuestra Señora de la Araucana en la calle de Puerto Rico, también en Madrid (1970-71).

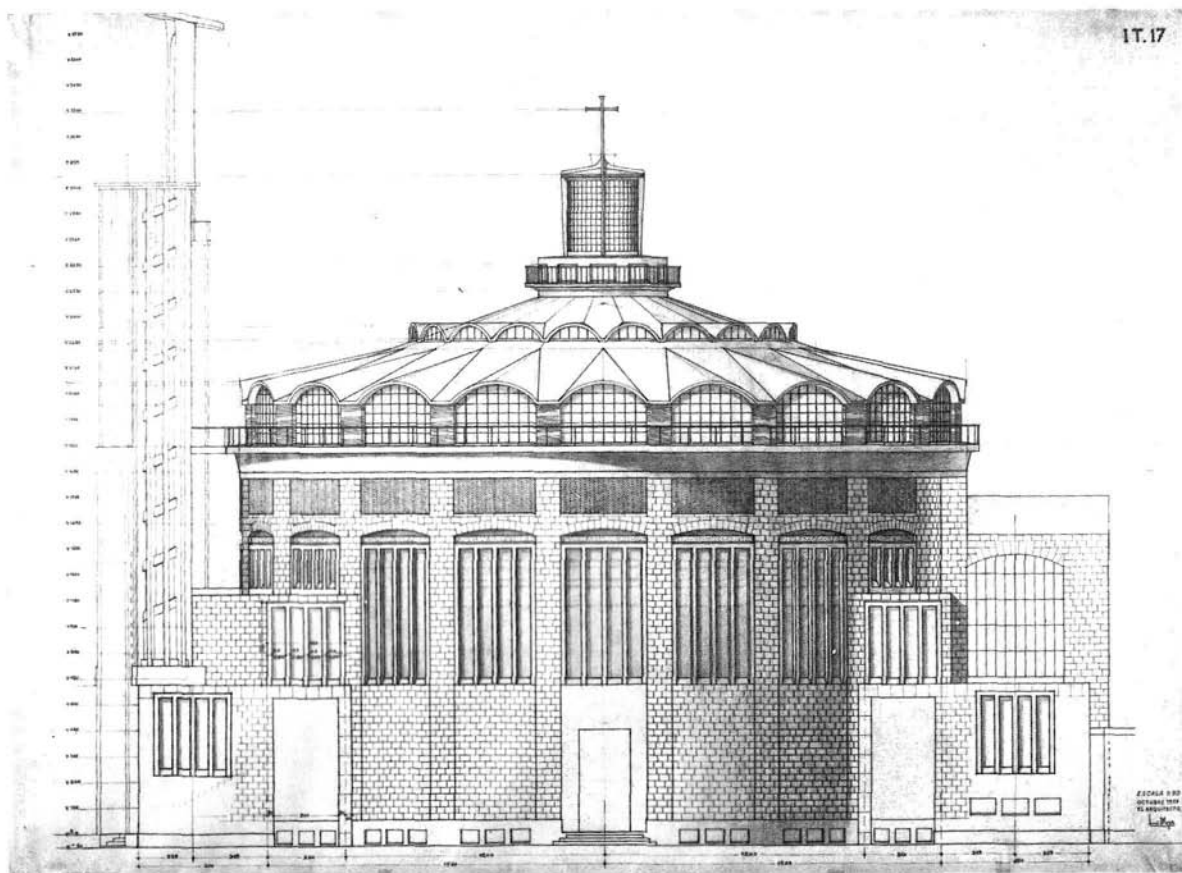
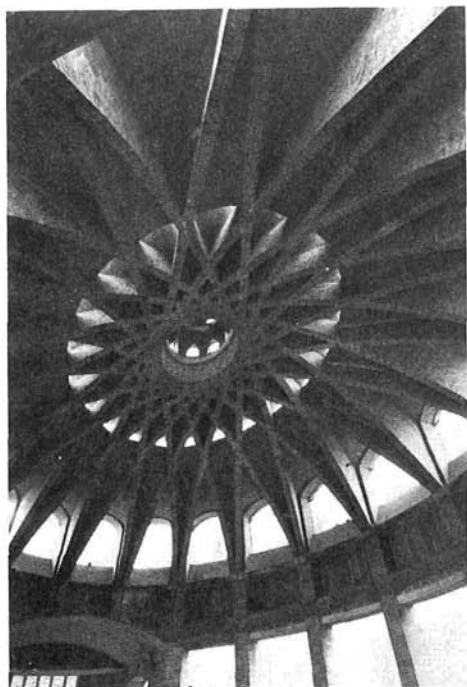
La iglesia de Torrelavega (Santander) responde aún al tipo de bóveda elíptica y nervada por arcos rebajados de ladrillo, siendo un trabajo en el que queda patente la habilidad con que el autor ha llegado a dominar un tipo así planteado: el esquema es el habitual, con cripta inferior y basílica superior, respondiendo básicamente al modelo tan estudiado para San Agustín, y que fue ampliado y enriquecido para la capilla de Gijón. Aquí, la cúpula complica su trazado, ampliando todavía la escala y obteniendo un atractivo y tensionado



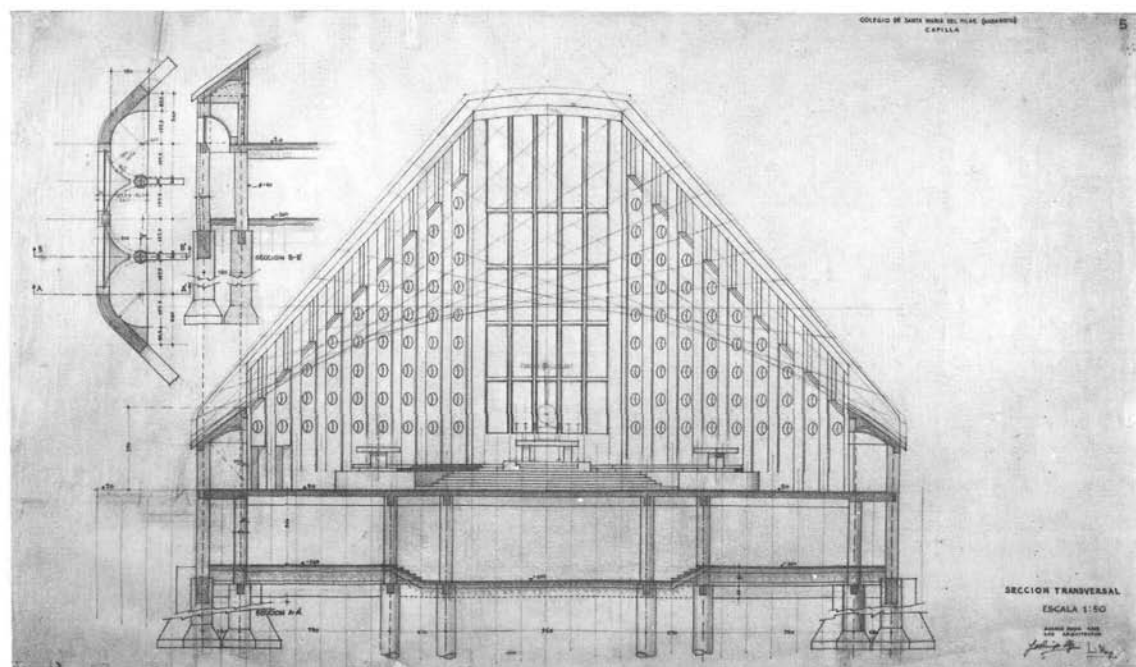
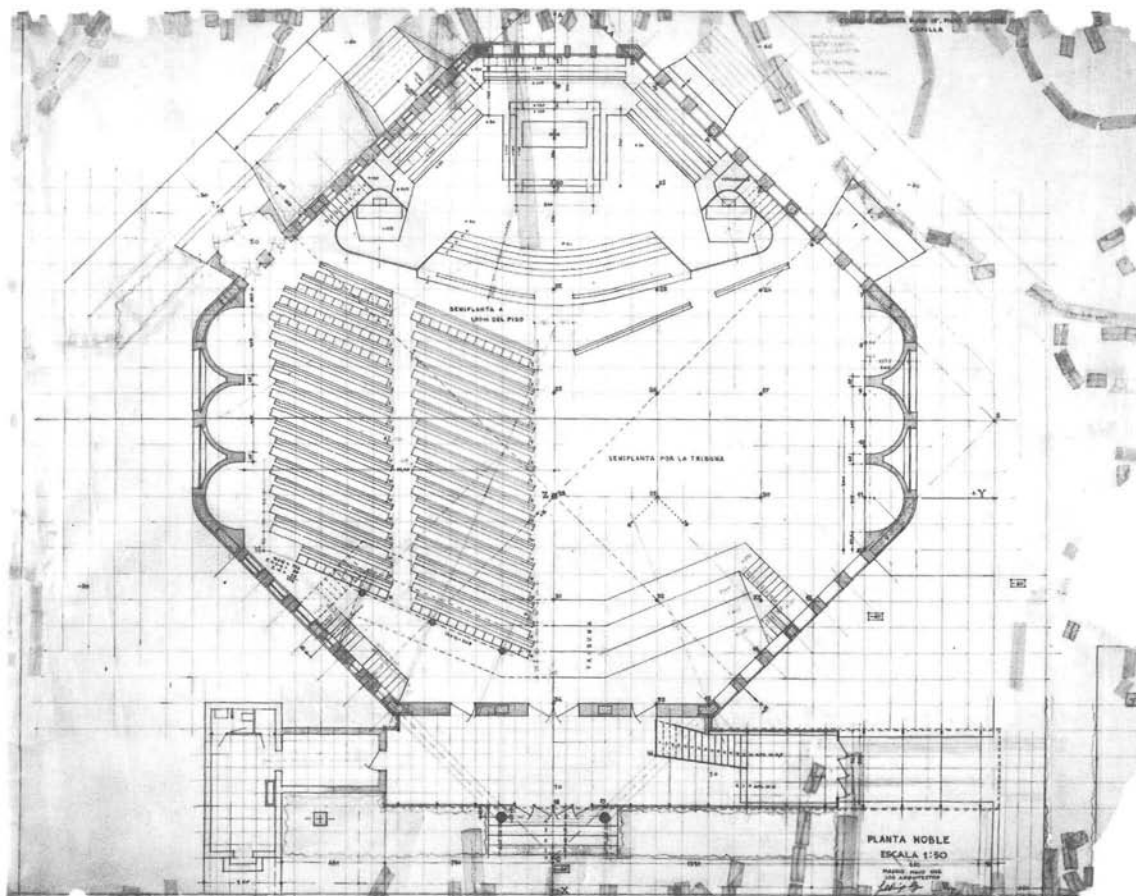
Iglesia parroquial en Torrelavega, Santander (1956-1962).



Iglesia parroquial en Torrelavega,
Santander (1956-1962).

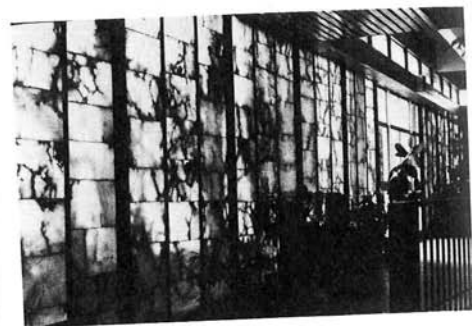
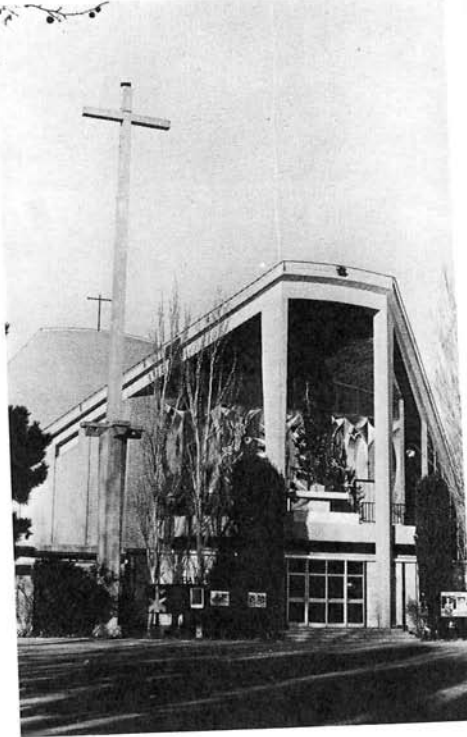
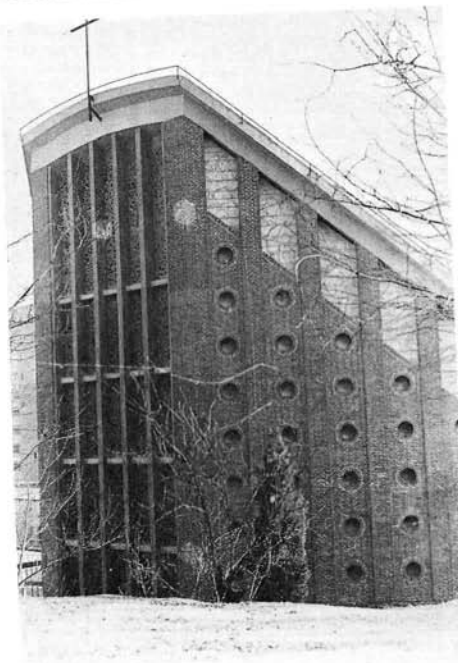
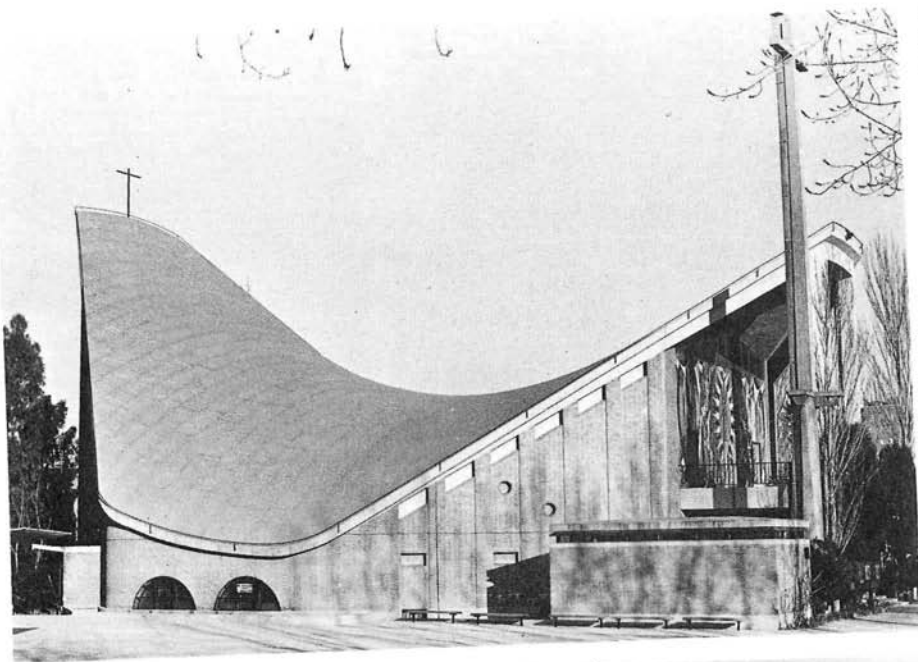


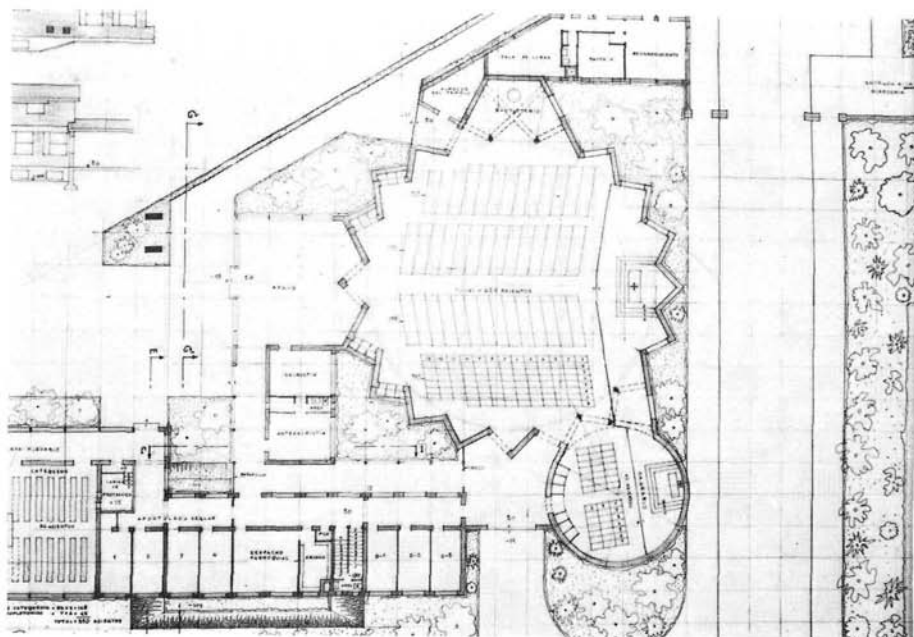
Iglesia en Torrelavega (1956-1962).



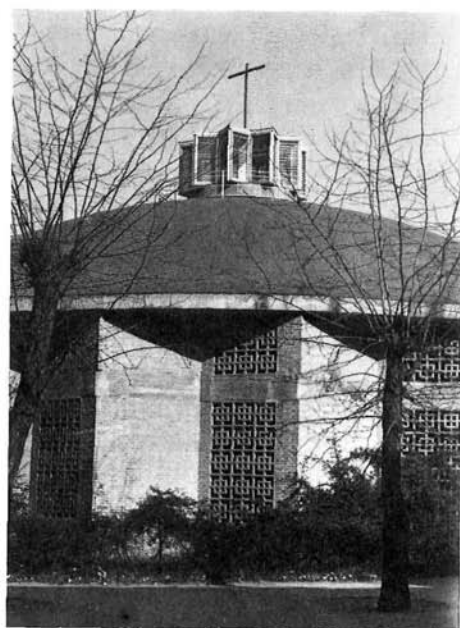
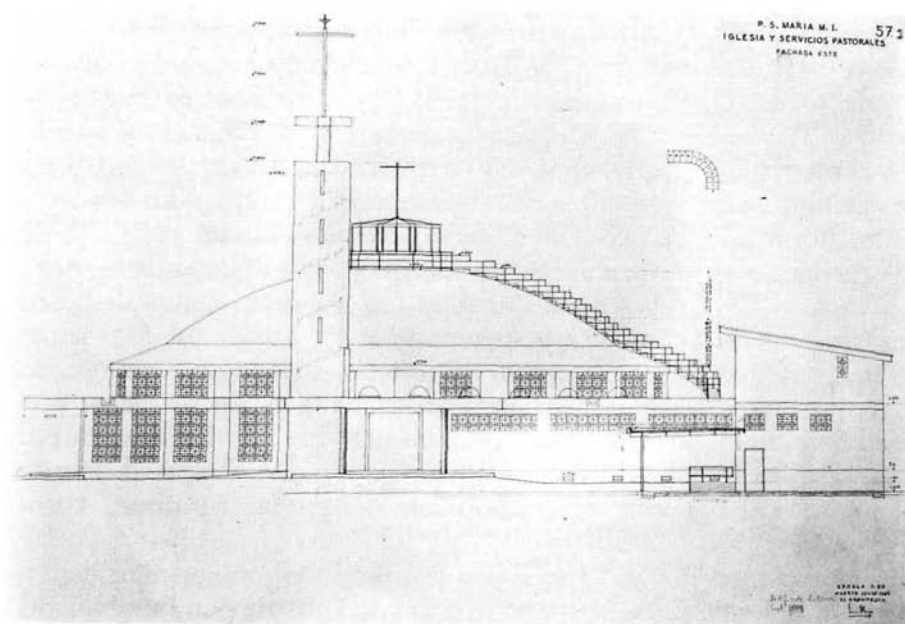
Capilla del colegio de Nuestra Señora del Pilar. Con J. A. Domínguez Salazar (1959-1960).

Capilla del colegio de Nuestra Señora del
Pilar en el barrio del Niño Jesús. Madrid.
Con J. A. Domínguez Salazar (1959-60).





Centro parroquial
en Carabanchel Alto,
Madrid (1966-1969).



espacio interior, distinto, pero del mismo tipo que los anteriores.

En Torrelavega, lo nuevo será, para Moya, adaptar el tipo a un emplazamiento diferente, al tiempo que debe de proyectarlo prescindiendo de la ayuda de acudir, literalmente, al código de los órdenes clásicos.

Criterios de composición similares a los ya vistos para San Agustín y el pedir prestada una ayuda tal vez más intensa que allí a la expresión de lo constructivo, constituyen los instrumentos con los que se resuelve ahora el volumen, configurado mediante un minucioso tratamiento de las superficies a las que los diversos y texturados materiales y elementos hacen tomar una expresiva fuerza. Fuerza que se aproxima, casi, a lo que es posible con la paleta de un pintor. Moya, al resignarse a buscar un sustituto para el lenguaje perdido, logra hacerlo mediante la expresión constructiva, acentuando así un recurso que ya habíamos notado en sus obras más antiguas, pero que toma en ésta un valor extremo.

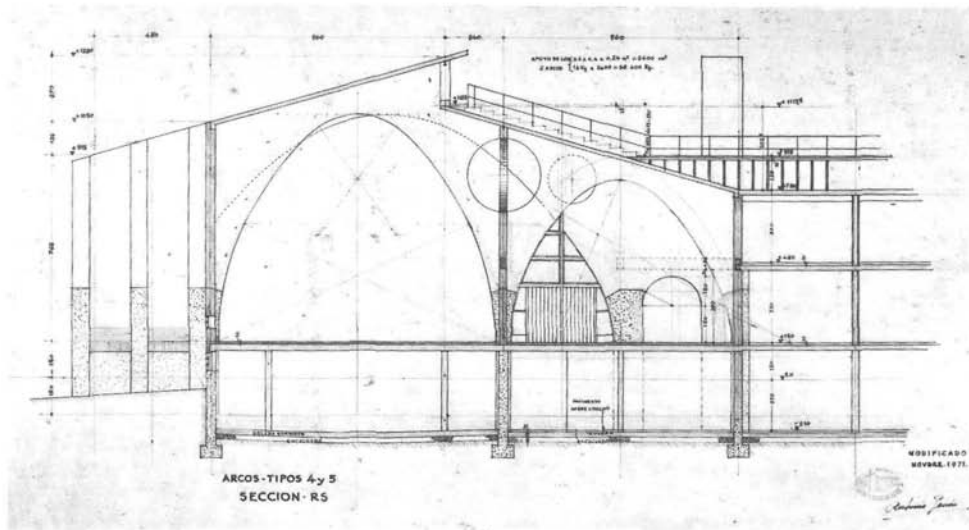
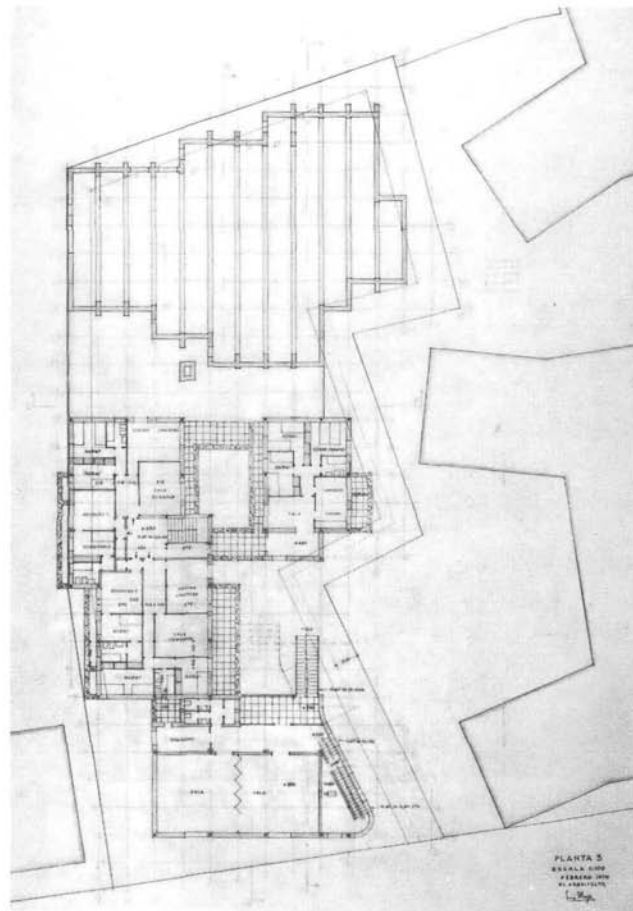
Y aunque tal característica es para él prueba de clasicidad, no podemos ignorar su involuntario enlace con las vertientes de la arquitectura internacional que están transformando, mediante el informalismo, al estilo moderno, o incluso con aquellas que llegarán a popularizar el brutalismo. Muestra de cuanto la de Moya no es una sensibilidad tan aislada, al menos en estos momentos, sería la obra de un arquitecto italiano contemporáneo: el romano Mario Ridolfi, que llevará su carrera por un camino que gana en interés a medida que se convierte en más extremado.

El valor que se quiere que alcance el volumen de la iglesia de Torrelavega se destina a resolver el problema de su emplazamiento, esto es, a configurar la parroquia como una pieza urbana de tres lados libres, dando el más ancho a una plaza. Lejos de proyectarlo según normas académicas, la

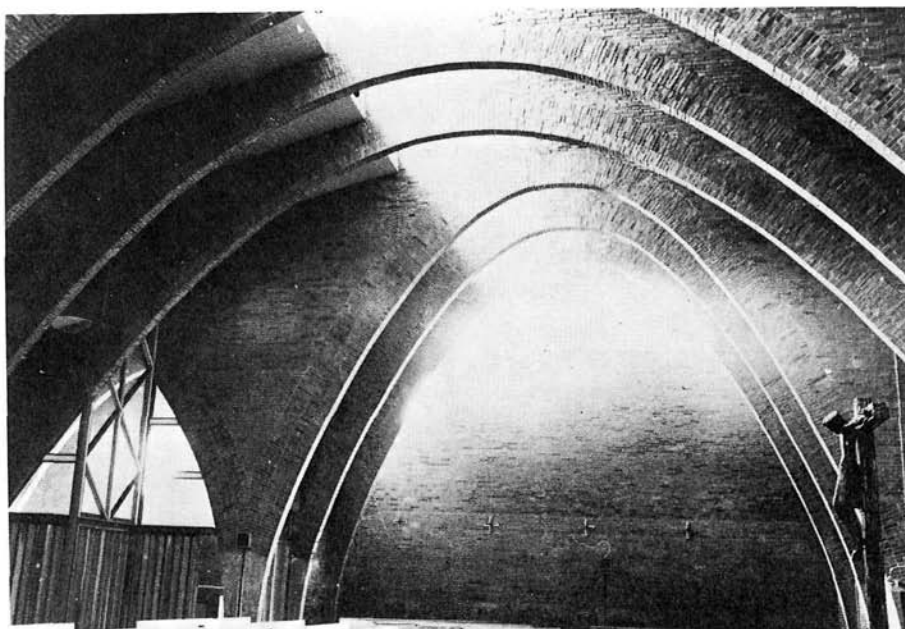
iglesia adopta una posición común a las arquitecturas antiguas, dando la impresión de que se tenían en la mente los esquemas de Camilo Sitte: se dispone la entrada principal en uno de los lados menores, situando el eje en paralelo con el testero libre. Así el templo será simétrico interiormente, ofreciendo a la plaza el volumen cilíndrico de uno de sus costados y quedando el otro oculto por la medianería. La superpuesta fachada principal es una versión «años cincuenta», diríamos, sobre la de San Agustín, situada para ser vista desde una estrecha calle a cuya perspectiva da remate. El recinto de la plaza queda valorado por el cilindro lateral y su cúpula.

Concluida brillantemente la reflexión de Moya sobre la iglesia elíptica, de la que logró construir tres ejemplares distintos, emprenderá después un ejercicio, el de la capilla del Colegio del Pilar, donde una forma de cubrir aparentemente muy distinta, la bóveda tabicada en forma de «silla de montar», le permite operar en favor de ideas muy parecidas a las del primitivo tipo elíptico. Si bien la apariencia del volumen eclesiástico se moderniza y cambia completamente, los contenidos arquitectónicos más generales permanecen más allá de ese cambio: ser centro y, simultáneamente, nave itinerario; dar fuerza al volumen como elemento unitario y superponerle un *frontis* que lo oriente; ser concebida en la búsqueda de un acuerdo con la construcción y dotar a las superficies que conforman el volumen de un valor textural apoyado en aquélla; configurar el espacio interior con un tratamiento figurativo continuo, «neobizantino».

En 1966, la nueva liturgia post-conciliar dará a Moya la oportunidad de construir en Carabanchel Alto un sencillo templo redondo: la parroquia de los Marianistas, aneja al centro escolar. Con ella acude a la forma absolutamente central y unitaria, estando, a mi juicio, el interés de este proyecto



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana en Puerto Rico, Madrid (1970-71).



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Araucana en Puerto Rico, Madrid (1970-71).

en el modo en que Moya, con materiales baratos y hasta convencionales, consigue construir una capilla clasicista. El continuismo tradicional perseguido se emblematiza en la cita de la linterna y en el valor dado al exento Campanille.

Un tipo muy transformado no aparecerá, finalmente, hasta la iglesia de Nuestra Señora de la Araucana (1970), donde una nave absolutamente desprovista de carácter central invierte su sentido para proponer un espacio estático y asambleario, tal y como querían las aún recientes ideas conciliares. El peso tan básico que adquiere el valor formal de los arcos parabólicos y la gran independencia establecida entre el espacio real y el uso concreto que de él se propone, dan prueba de la conservación de algunas de sus ideas. Al tiempo que el original estudio del espacio —próximo ahora a la naturaleza arquitectónica de una mezzquita— nos habla de la vitalidad del autor y de su rica madurez.

4. LA CIUDAD IDEAL

Hasta este momento —hasta que consideramos los encargos del Colegio de Huérfanos de Gijón y de la Fundación San José en Zamora— no alcanzamos aquellas obras de Moya capaz de ser contempladas en paralelo con la forma de pensar que se ha querido dejar expresada en la primera parte de este escrito. Pues es en ese momento cuando sus temas de trabajo dejan de ser menores, entendiendo por tales los ejercicios puntuales de arquitectura. La ampliación y reforma del Teatro Real (1941), la reconstrucción del Hospital de la Mutual del Clero (1941), el Escolasticado de Carabanchel (1942), la hilera de viviendas abovedadas en Usera (1942), el Museo de América (1942), la reconstrucción de la iglesia de Manzanares (1943), la iglesia de San Agustín (1945) —y

algunas pequeñas obras más y otros proyectos⁵²— constituye una colección de temas bastante variada, pero nunca a la altura de lo que serán estas grandes obras.

El salto de escala, cuantitativo, que éstas significan es también un salto cualitativo que se traduce en dos planos distintos. Por un lado está la implicación ideológica, mucho más evidente ahora, más comprometida; pues en las obras anteriores el compromiso ideológico no existe en lo que tiene de pacto, tácito o expreso.

Acaso en algunas ocasiones haya podido esperarse de Moya, por parte de aquellos que solicitaron su trabajo, una arquitectura tradicional, conservadora, un hábil compromiso entre clasicismo y modernidad, o cosas semejantes. Pero el franquismo —refiriéndonos ahora tanto al propio régimen, cuanto a la sociedad que lo sostuvo— no pidió a los arquitectos ninguna arquitectura determinada, a no ser en los casos en que arquitecto y político se fundían en un mismo solicitante. Sólo apoyó algunas de las ideas e intereses que ofrecían y enunciaban aquéllos y que —por distintos motivos que a ellos— le interesaban también. (Bien se mostrará además, y poco más tarde, lo escaso que era este interés a juzgar por lo pronto que se olvidaba: la sociedad, y hasta la administración, exigirán —luego sí— el fin de la aventura académica de los años cuarenta)⁵³.

Moya, pues —como tantos—, tuvo que admitir un compromiso político y hasta demostrar, acaso, la limpieza de sus antecedentes; pero, en cuanto a la arquitectura, no existió más condicionamiento que su propio pensar —influido, naturalmente, y sea como fuere, por las circunstancias—, de modo que podría haber planteado las cosas como hubiera querido.

Así lo hizo, en realidad; y, más aún, cuanto que de él se esperaba un cierto papel de conductor, necesario precisamente por los borrosos perfiles

del camino a seguir. Su respuesta no será independiente del trauma nacional de la guerra civil, pero tampoco de tantos problemas y crisis no resueltas, tradiciones y hasta obsesiones, de la cultura arquitectónica madrileña desde el siglo XIX hasta sus propios días, y que se harán, así, presentes en ella. No se pretenderá —ni se conseguirá— adecuarse al significado de una «Nueva España»: sólo servirla con la que se cree mejor arquitectura.

De este modo, y por mucho que sus encargos le fueran confiados desde la Dirección General de Arquitectura o desde promotores que podemos interpretar como fuertemente comprometidos con el franquismo, los temas concretos de sus trabajos y el tratamiento que les da, deben incluirse en el interior de la cultura conservadora, pero en absoluto pueden entenderse como respuestas arquitectónicas especialmente expresivas del régimen en cuanto producto de sus específicas intenciones ideológicas.

Las primeras obras —desde el fin de la guerra hasta 1945— hay que entenderlas, pues, como piezas del mosaico producido como consecuencia del tortuoso interior del conjunto de fuerzas conservadoras e ideologías derechistas que triunfan en la guerra civil y que convierten los años cuarenta —sobre todo, a los primeros— no en el franquismo, sino en el *prefranquismo*, en posguerra prácticamente pura. (Entendiéndola como la continuación del trauma del país y del consenso y equilibrio entre tales fuerzas que, en los cuarenta, lucharán claramente por la hegemonía, sin cambiar así sustancialmente, ni siquiera en esta lucha, la situación de la guerra misma. En una tal situación coexistirán, por ejemplo, las utopías fascistas encargadas de «poner el traje» —de dar la cobertura ideológica del régimen— con el capitalismo más o menos avanzado, y con visiones reaccionarias anacrónicas.)

En cualquier caso, y en estas primeras obras, es sólo el empeño en la conservación de los principios antiguos para hacer arquitectura y la insistencia en el lenguaje clásico lo que puede considerarse nacido desde un concreto modo de entender el mundo, desde una ideología: desde aquélla, en este caso, que hemos tenido ocasión de conocer al preguntarnos por el modo de pensar de Moya. Y si bien su obra tal vez fuera para él la más exacta traducción del pensamiento, no por ello podremos concluir que la arquitectura que sigue los ideales y principios antiguos sea, por el hecho de producirse en la España de la posguerra, fiel reflejo o resultado de la ideología del régimen.

Pero, por el contrario, la Universidad laboral de Gijón y la Fundación San José de Zamora nacen ya al servicio de una ideología muy precisa y hasta la importancia del volumen de la primera nos invita a sopesar en ellas la importancia de su promoción, que forma en este caso una parte completa y específica de una estructura política: una de las redes que aspira a definir, con el peso que fuere, el sistema de dominación, de poder, que supuso el régimen franquista. Lo que antes era, en definitiva, la construcción de unas pequeñas viviendas, una iglesia, un convento-colegio, o temas parecidos —habituales e irrelevantes frente a lo dicho— queda ahora transcendido por la mayor importancia política y por la magnitud de la intervención. Adelantemos que ambas obras corresponden a la gestión de Girón como ministro de Trabajo y son la respuesta arquitectónica al deseo de institucionalizar la educación profesional e ideológica del proletariado según lo que más adelante serán las Universidades Laborales.

Pero hay también —y éste es, al fin, el otro lado—, un segundo salto cualitativo, si consideramos ahora el tema desde el punto de vista estrictamente arquitectónico. Los temas puntuales, específicos y de pequeño volumen, quedan también

ahora trascendidos desde la simple enunciación del programa de gran complejidad, que incluye en un solo conjunto la mayoría de los temas tratados hasta ahora y algunos nuevos. La iglesia, el colegio, la residencia, el teatro, los talleres, etc., son ahora partes del programa que hay que considerar, programa que deberá enfrentarse, no a la ciudad o a un plan en que deben incluirse, sino al vacío: en ambos casos la intervención se localiza de modo que queda al margen de la influencia física de la cercana ciudad.

Los problemas de un edificio aislado de programa complejo trascienden, pues, los temas arquitectónicos tratados hasta ahora y plantean, como tema principal y nuevo, el problema del conjunto.

¿Tal vez al tratarse de un conjunto no habitual y, dada la circunstancia de construirse sobre un gran vacío, se hace posible una gran libertad para el proyectista, una mayor independencia, a pesar de todo?

En todo caso, se intentará defender aquí la tesis de que Moya utilizará su libertad, alcanzara ésta el grado que fuere, para reducir todos los temas a problemas enunciables en términos arquitectónicos, y que el resultado, bien que tenga fuertes deudas con la ideología, tiene su más relevante lectura en tales términos. El discurso más relevante de la obra es el arquitectónico, no el ideológico, por más que Moya atienda, a su manera, los intereses ideológicos implícitos en la operación y con la arquitectura, incluso, los represente.

Pues, como dijimos, no existe una relación inmediata capaz de ligar su arquitectura, de modo indisoluble, ni siquiera con el soporte ideológico propio del autor que directamente la sustentaba: si sus ideas arquitectónicas, su reflexión sobre la disciplina y sus instrumentos, forman un sistema situado en un paralelismo no necesariamente coherente pero inseparable de su obra, su mundo de ideas más allá de la disciplina no puede

reconocer ese mismo paralelo por más que en la mente de Moya se cumpliera. La obra se sustenta en mecanismos que son —y sólo pueden ser— arquitectónicos, independizándose así, inevitablemente, de la ideología bastante diversa que la originó y a quien dio servicio, pues ésta no puede adueñarse de ella. En otras palabras, aunque ideología y arquitectura fueran, y hasta nacieran, unidas, el discurso ideológico lejos de imponerse sobre lo arquitectónico, aparece subsumido en ello, diluyéndose y distorsionándose frente a la materialidad de lo arquitectónico, frente a la materialidad de lo real⁵⁴.

Será a la arquitectura, pues, a aquella que encontremos enfrente, y, con ella, un reto menos esquemático: entenderla como tal, para comprender así, al menos, que el discurso que podemos tener por más propio, no por ser entendido como específico resulta ni menos rico ni menos amplio; que precisamente al contemplarla más allá del estrecho, y tranquilizador, corsé ideológico en que podríamos apresarla, es cuando tal discurso puede llegar a alcanzar un carácter más general y completo. (Y el único que podría, por tanto, acercarnos a una interpretación ideológica capaz de ofrecernos algún interés.)

Pienso así que la arquitectura de Moya de los grandes conjuntos acaba conduciéndonos sustancialmente a las mismas dudas que cualquiera de sus obras pequeñas. La Laboral y la Fundación de Zamora vienen, pues, a unirse a San Agustín y al resto de sus trabajos, siendo la óptica arquitectónica —y aquellas otras que de ella se derivan— la única pertinente para comprenderla y, si se quiere, para juzgarla.

La fundación de la Universidad Laboral

Las anteriores afirmaciones no significan, sin embargo, olvidar las circunstancias y pretensiones

de la operación —por parte de los políticos y por parte de los arquitectos— sino que, por el contrario, se ha considerado mejor que sean éstas las que inicien el camino que, progresivamente, permita el examen de la arquitectura que generaron o permitieron. Partiremos, pues, de explicar aquellas circunstancias.

El proyecto de la Universidad Laboral de Gijón es un encargo de 1946 y sobre el que se continuará trabajando hasta 1957. Del 47 es el encargo de Zamora, que se solapa así al de Gijón, finalizando antes (en 1954). Este segundo encargo se hace al mismo equipo que está ya trabajando en el de Gijón, y lo promueve Carlos Pinilla.

En la diferente actitud mantenida por éste —en comparación con Girón en la otra obra— entendemos la Fundación de Zamora como edificio más fiel a los autores, menos condicionado. Por ello el relatar la gestión, promoción y construcción de Zamora nos interesa poco: se produjo en el marco aludido sin que haya circunstancias o temas que especialmente puedan servirnos. Y en cualquier caso el sentido de la operación puede entenderse en el relato de las vicisitudes que rodean la obra de Gijón, que, a nuestros efectos, la incluye también. Nos concentraremos, pues, incluso por claridad, en la Universidad Laboral «José Antonio Girón».

En otras ocasiones⁵⁵ he intentado evidenciar la poca pertinencia que tiene hablar en España de una «*arquitectura fascista*» (si es que tiene sentido aplicar alguna vez en arquitectura tal calificativo, empleado generalmente como confusa alusión a los criterios compositivos y figurativos utilizados en algunas arquitecturas promovidas por el régimen mussoliniano y que, normalmente, implica por parte de quien lo emplea la aceptación de coherencia plena y apriorística entre criterios arquitectónicos e ideológicos). Pero como el término y la confusión que crea, ronda —o rondaba—

insistentemente sobre temas como aquel del que nos proponemos escribir, puede ser conveniente atenderlo, volver a enunciarlo en mejores términos y utilizarlo como punto de partida capaz de situar, en una óptica que interese, la operación política de la Universidad Laboral de Gijón.

Si entendemos el fascismo en su estricto sentido histórico es obvio que fue éste uno de los ingredientes ideológicos del régimen surgido de la guerra civil, y precisamente, como bien sabemos, aquel que se encargó de llevar el peso de su imagen durante los primeros años. Igualmente es claro cómo, frente al hecho de la guerra, el régimen justifica la rebelión, y busca un mayor consenso, mediante el apoyo en la promesa de utopía social que el fascismo español, a imagen de sus «hermanos mayores», ofrecía en su interés por ser visto al margen del capital, y señalando la *tercera vía* que pretendía representar como opción tanto frente al capitalismo como al marxismo⁵⁶. De 1939 a 1945 —el tiempo que por obvias razones internacionales el régimen presenta con más énfasis su imagen fascista— son Pedro Muguruza y su equipo en la Dirección General de Arquitectura los que se encargan de dar —y sugerir— una respuesta arquitectónica a los problemas de la posguerra y a la representación del nuevo Estado.

Pero la gestión político-arquitectónica de Pedro Muguruza no puede interpretarse, sin embargo, como expresión del *Nuevo Orden* al que parecía querer representar, sino como supervivencia, por transformación, de la arquitectura conservadora anterior a la guerra civil, que se presentaba, en un poco convincente esfuerzo, como capaz de asumir los compromisos implícitos a una *arquitectura de Estado*.

A partir de la derrota del Eje en la segunda guerra mundial, el giro de la política franquista queda reflejado en la Dirección General de Arqui-

itectura por el papel que tendrá el nuevo director, Prieto Moreno. Lo poco que hubo de utopía social-fascista iniciaba su desaparición real del ideario del régimen, pero a la Falange —que encarnaba la institucionalización de tales ambiciones y no debía desaparecer como tal— le fueron reservados algunos territorios políticos de «consolación», que, más en contacto con las preocupaciones sociales que se le suponen, parecían las más afines al partido y aquellas en las que el régimen aún podía ponerlo a su servicio.

No nos interesa ahora dilucidar el exacto papel de la Falange en el interior de las estrategias del régimen durante la autarquía⁵⁸, sino destacar cuanto algunos de estos territorios, a menudo simples e inmensos depósitos de demagogia propagandística, fueron unos curiosos productos del *Nuevo Orden*, casi *revivals* ya de la utopía social del falangismo, e interpretados personalmente desde el protagonismo de sus gestores.

Tal vez el más notorio de estos protagonistas fuera, precisamente, José Antonio Girón de Velasco, que desempeñó el Ministerio de Trabajo hasta 1957, época en que la dictadura llevara al país hacia un capitalismo no necesitado ya de ceder a residuo alguno de aquel *Nuevo Orden*.

Pero vayamos a la villa de Gijón, donde el 6 de octubre de 1945 un grupo de personalidades locales ligadas al partido único constituyen un «*Patronato benéfico-docente de carácter privado*» como fundación destinada a construir y tutelar un gran orfelinato minero previsto para unos mil alumnos a los que se educaría en los oficios industriales y agrícolas y en los principios del nacional-sindicalismo. El arquitecto Pedro R. de la Puente⁵⁹ es contratado para las primeras fases del trabajo, que se planea como el conjunto de un edificio residencia-escuela que incluye diferentes

talleres industriales (pieza fundamental que forma hoy propiamente la institución y que constituye el objeto de nuestro interés), una granja-escuela, espacios deportivos y campos de cultivo. La obra sería financiada por las mutualidades mineras, previéndose el auto-mantenimiento, al menos parcial, de la entidad en base a la producción de la Granja-Escuela, de los talleres industriales, de los campos de cultivo y de la finca agropecuaria Lloreda, también aneja (aunque no contigua) al orfelinato⁶⁰.

El plan es ambicioso: se trata del edificio más grande construido hasta entonces bajo el régimen franquista. Pero no era un edificio en el que el régimen quisiera representarse a sí mismo (ni siquiera era el Estado sino organismos sindicales y para-estatales los que lo financiaban); por el contrario, se trataba de una operación unida a la significación de sus gestores y que, por sus peculiaridades y hasta por su marginación geográfica, quedaba convertida en singular; en anómala, incluso.

Para tan ambicioso plan se solicitaron dos ayudas diferentes. En el terreno de lo arquitectónico, el arquitecto de la Puente hace olvidar al Patronato el nombre de Zuazo, insistiendo en la formación de un equipo técnico dirigido por Luis Moya Blanco —antiguo profesor de De la Puente— y compuesto también por sus colaboradores Enrique Huidobro y Ramiro Moya Blanco, para hacerse cargo del proyecto y la obra del edificio principal, y el resto de instalaciones y edificaciones. El equipo es aceptado, elaborando un plan de conjunto que será dividido en proyectos parciales a desarrollar sucesivamente.

De acuerdo con ello, la entonces llamada «Institución de formación profesional y social huérfanos de mineros» hace comenzar las obras de la granja-escuela (según el proyecto de De la Puente) el 1 de abril de 1948, cuando ya el equipo redacta los

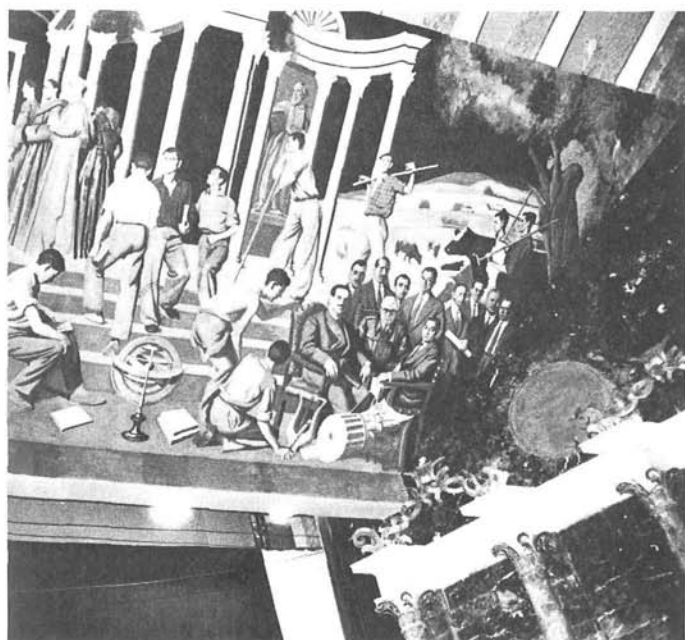
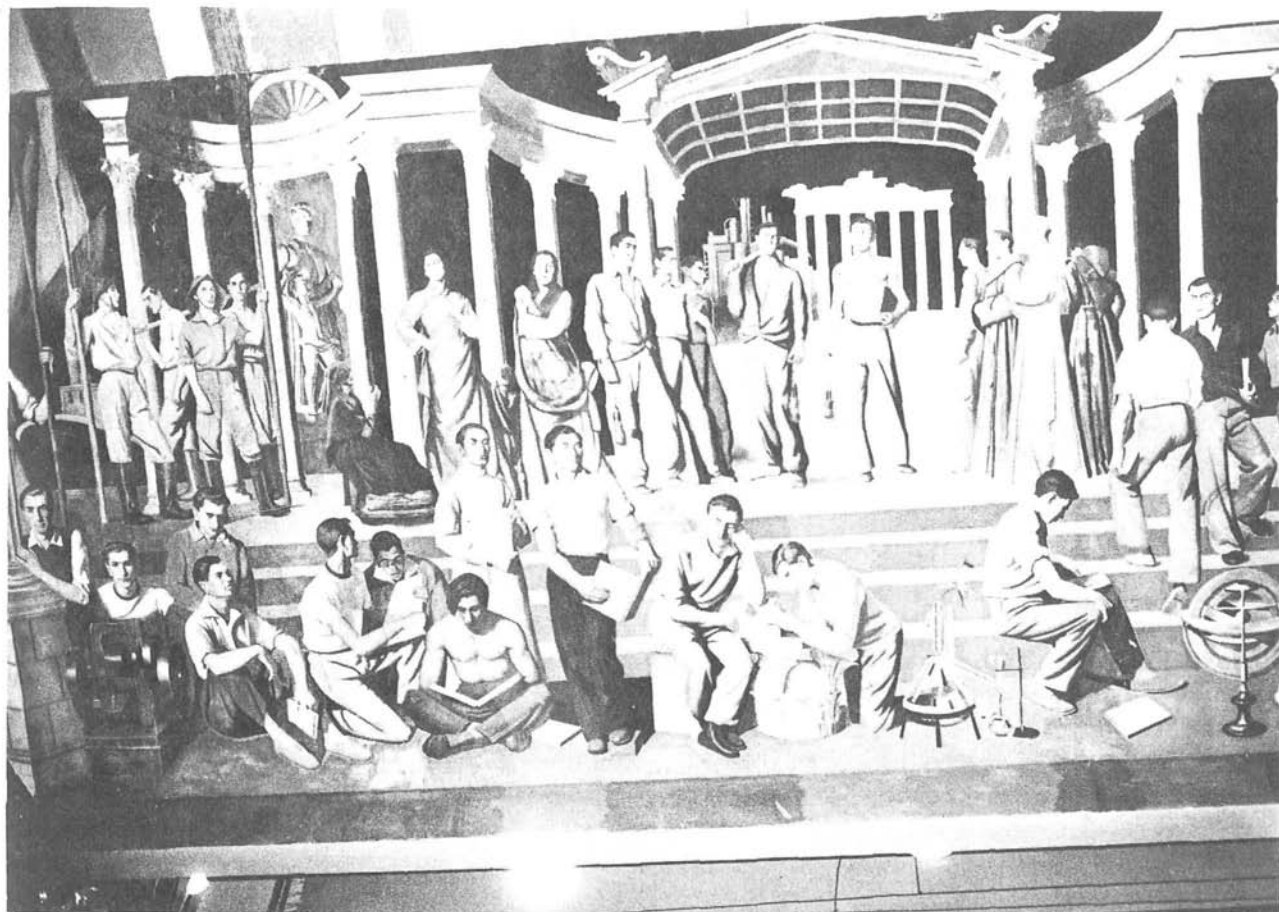
primeros proyectos parciales que se adjudican, mediante concurso, a distintas empresas. En este año comienzan, pues, los trabajos del edificio principal, nombrando al arquitecto gijonés José Díez Canteli como director a pie de obra⁶¹.

Pero, por otro lado, se solicita la ayuda económica y gestora del Ministerio de Trabajo, incorporándose al patronato de la fundación el ministro Girón, el general Yagüe y Carlos Pinilla⁵². Desde entonces Girón tomará la idea como propia y así, en 1949 —cuando se cumple un año del inicio de las obras— el mote inicial de *«Institución de formación profesional y social para huérfanos de mineros»* es un mero subtítulo del principal nombre «Fundación José Antonio Girón». Desde la recogida de la idea por parte del ministro, el sentido de la operación será aún más obvio: en Gijón, segunda ciudad de la que fue *«Asturias, la roja»*, y primera en importancia industrial, sobre el mismo territorio en el que se había desarrollado con gran violencia la lucha de clases y el ensayo de revolución proletaria, un hombre con vocación y aptitud de *líder* —tal vez el hombre público con personalidad más típicamente fascista que el régimen produjo, y que actúa ahora tardía y feudalmente—, protagoniza un gesto institucional con el que parece querer emparentarse con los dictadores europeos. Como ellos da paso —pues no imagina— a una institución de nuevo carácter —*la universidad del Pueblo*, en este caso— y como ellos piensa que una institución no queda completa, acabada, hasta que la arquitectura la convierte en forma, esto es, en institución también física; no sólo usable, sino también visible, identificable.

Tomada la obra como empresa personal, Girón resolverá el problema creado por las mutualidades que no quieren financiar totalmente tan enorme intervención —desde el principio convertida además en blanco de intereses y de contradicciones—, logrando la contribución de todas ellas y

consiguiendo las de otros diversos organismos⁶³. La institución saltará así de escala adquiriendo una cierta relevancia nacional y siendo convertida en 1951 en la primera Universidad Laboral, germen y emblema de una idea que, como sabemos, se extenderá⁶⁴. La *«Universidad Laboral José Antonio Girón»* supone sobre el primitivo orfelinato minero un cierto cambio de concepción que obligará a realizar algunas modificaciones sobre el plan previsto: ampliaciones de programa que necesitan mayor volumen (para cobijar los nuevos estudios superiores) y algunas modificaciones formales (principalmente llevadas al cambio de silueta y altura de la torre) pedidas por el Patronato a fin de que el edificio asumiera adecuadamente su función y la condición de complejo símbolo —*«Un monumento al trabajo»*— que expresamente se le reclama. Los dos estadios del proyecto —el primitivo anteproyecto redactado por el equipo y el definitivo surgido de estos cambios— quedaron reflejados en dos grandes maquetas, ambas desaparecidas hoy, pero de las que se conservan fotografías⁶⁵.

Con todo ello la Fundación Girón adquiere con rapidez, para el ministro, el carácter de obra personal por antonomasia y la cualidad de signo visible de su poder y de su audiencia⁶⁶. Por esta causa pasará a ser, también rápidamente, el objeto preferido de las críticas de sus enemigos políticos que encuentran en lo desmesurado de la operación un abundante filón propicio a muchos ataques, y a la creación de mitos sobre la obra, algunos de los cuales pueden oírse en Gijón aún hoy. Así las cosas, la edificación prosigue, añadiéndose todavía sobre el plan definitivo el convento para la comunidad de religiosas encargadas de la atención a los servicios generales. Al comenzar el curso 1956-57 la obra está sin acabar, pero lo suficientemente completa para que comience su actividad, dirigida por los jesuitas.



Detalles del mural de Enrique Segura en el Teatro de la Universidad Laboral, alusivo a la fundación de la institución.
A la izquierda, el grupo de fundadores y arquitectos.

Al mediar este primer curso de la Laboral, en febrero del 57, la crisis de gobierno sustituye a las personalidades falangistas activas que quedaban en él por otras más burocratizadas y, en general, por un equipo ministerial en el que pesan mucho menos los hombres del, ya antiguo, *nuevo orden*. Gobierno previsto para cerrar de forma definitiva la autarquía y sus secuelas, emprenderá un plan de estabilización que pueda situar al país en la vía del capitalismo normal. Fermín Sanz Orrio será el encargado de sustituir la demagogia popularista de Girón, que queda fuera del gobierno a pesar de la notable ascendencia conseguida y de un poder que entonces se consideraba indesmontable, pero que era, a pesar de cualquier espejismo, vicario.

El nuevo ministro suspende inmediatamente las obras de la Laboral y los enemigos políticos del equipo cesado y del Patronato gijonés logran poner en marcha una investigación sobre posibles prevaricaciones de fondos que establece sus sospechas desde los miembros del Patronato hasta arquitectos y aparejadores. Es el Tribunal Supremo quien lleva la investigación, formando parte de la comisión técnica inspectora los arquitectos Javier Lahuerta y Luis Rodríguez Hernández⁶⁷. El resultado es negativo: la obra era simplemente muy grande y su aspecto insólito e imponente. Pero la única responsabilidad a juzgar sería la de la decisión de haberla construido; pues no era cara: no había márgenes para posibles irregularidades⁶⁸.

La obra quedó entonces inconclusa, pero utilizándose ininterrumpidamente hasta hoy. La estatua monumental de Girón (y no del dictador) prevista para la plaza principal, no pasa de ser un boceto a lápiz del escultor Laviada; el tiempo y la lluvia iniciaron la conversión de los trozos inacabados en fantasmales ruinas; los paños de piedra preparados para recibir las inscripciones conmemorativas quedan mudos. El avatar político hizo

así que el edificio, cuya imagen aparece completa, permaneciera más cerca de aquella idea arquitectónica —no menos pura por más contaminada por la ideología—, de aquel ideal abstracto que, a pesar de todo y de su concreta materialidad, presidió su concepción. Pues allí, tan sólo los yugos y flechas tallados en algunos capiteles corintios permiten al visitante adivinar el hilo que le puede conducir al origen de tan inusitado lugar, y averiguar cuál fue su razón, cuál su historia.

La ocasión única

«*Un monumento al trabajo*», fue la frase pronunciada ante los autores del proyecto para indicarles que la intención de aquel encargo no se agotaba en la mera utilidad, sino que habían sido llamados tanto, o más, para configurar un símbolo como para resolver un programa.

Ya existía antes del 46 —año en que tal vez se pronunciaban estas palabras— algún escrito de Moya⁶⁹ capaz de explicarnos su forma de pensar; en este mismo año publica —y pronuncia— *La arquitectura Cortés*⁷⁰, texto ya muy claro. Cuando recibe, pues, el encargo de la Laboral asumiendo la dirección del equipo, Moya está en una posición mentalmente segura: la arquitectura de la Universidad seguirá la tradición aceptando la autoridad del clasicismo y de la arquitectura antigua. Planteamiento que hubiera tenido en cualquier caso (siempre la arquitectura verdadera sería el instrumento más eficaz, el único), pero que adquiere especial relieve en éste, pues en él se producía la situación idónea para alcanzar el ideal: si toda arquitectura remite a una determinada concepción del mundo alcanzará su verdadero valor cuando sea coherente con ella.

La operación de la Universidad Laboral le parece, pues, perfecta: allí unos personajes de cuya

oportunidad política no duda fundan una institución concebida para la educación profesional y social del pueblo. Para Moya, el pueblo llegará allí desde su abandono a ser redimido mediante el trabajo y la cultura, educado en los principios de la *revolución nacional* y presidido y orientado por el magisterio de la Iglesia. Y la fundación gijonesa será inicio y emblema de una estructura educativa que ambiciona cubrir por completo las necesidades nacionales.

Por todo ello, el encargo de la Laboral y su crecimiento posterior en volumen y en importancia, supuso para el arquitecto una gran obligación, por un lado, y una ocasión única por otro. En primer lugar, la arquitectura de la tradición debía ser capaz de estar a la altura de lo pedido configurando un edificio capaz de servir y representar a la institución. Y así, como en San Agustín, la construcción representará en piedra la idea que subyace en la fundación de la Universidad, evidenciando su coherencia con ella.

El «monumento al trabajo» deberá ser interpretado, pues, en forma profunda, buscando así más un monumento a la civilización que hace posible tal cosa. Y como expresión de la idea de civilización, de sociedad, la Universidad se entenderá no como mero conjunto de edificios, sino como ciudad; y no como ciudad cualquiera, sino como modelo de ciudad, como *idea de ciudad perfecta*, de *ciudad ideal*, expresión de la bondad de la institución en la que se está creyendo, de la ciudad socialmente ideal que también pretende ser. La Laboral adquirirá así algo de puramente significativo, algo de maqueta a escala natural que permite ser usada (y no será sólo esta vez cuando notemos en la obra de Moya tal cosa). Pues si el poder ser usada, el funcionamiento adecuado de la obra es algo que evidentemente fue aceptado como premisa básica, el trabajo es también ocasión de plantear la arquitectura como valor: como

algo que tiene sentido independientemente de lo útil y no tanto se agota en sí mismo como en lo que quiere representar.

Una *Sesión de crítica de arquitectura* ayuda a entender el planteamiento de la obra⁷¹. Se celebra y publica en 1955 y en ella los asistentes⁷² preguntan a Moya la razón de dos cosas que les resultan chocantes: la posición de la puerta, opuesta a la ciudad de Gijón, y el empleo de la pizarra en las cubiertas en lugar de la teja, solución habitual en la zona. El responde con claras razones arquitectónicas y estéticas, de por sí suficientemente convincentes; y, sin embargo, creo que hay una especie de razón oculta —tal vez por demasiado obvia, inconsciente— que de algún modo se impone: la puerta está opuesta a Gijón también porque hay en la intención de la obra una negativa implícita a Gijón como ciudad; no se quiere construir un trozo de Gijón, sino un Gijón *otro*, una alternativa a la idea de ciudad que Gijón representa. El sentido de la Laboral será así el de ciudad autónoma, cerrada, que se ordena según sus exclusivas leyes internas y que se ofrece al que la ve como respuesta a la naturaleza, como alternativa tanto a ella como a la ciudad real.

La pizarra es una insistencia en lo mismo: la teja connota más lo rural, está demasiado cerca del paisaje concreto, de lo normal en la zona. La pizarra armoniza cromáticamente mejor con el valle, y refuerza, en su exotismo, la autonomía de la obra, su proposición modélica, evitando además el deslizarse por un peligroso y temido sendero: el de sucumbir a la tentación de una *panteísmo* a lo Rousseau, tan presente siempre en una geografía que, como la asturiana, ofrece normalmente a la naturaleza, a la no-ciudad, como asentamiento habitual⁷³.

(El acuerdo entre edificio y valle, entre arquitectura y naturaleza, no es, pese a lo dicho, violento o forzado, sino armónico, compuesto en

su independencia de mutuo respeto. Si se quiere un antecedente, hay que admitir que no es el Generalife, ejemplo supremo que Moya ponía, el más exacto: es necesario interpolar, digamos, entre éste y algunos dibujos de Ledoux, por ejemplo —y recordemos, tal vez, la perspectiva de «Oikema»— en los que un objeto arquitectónico se recorta sobre el fondo natural. La deuda con el siglo XVIII —o la coincidencia en algunos criterios, como acaso prefiriera pensar Moya— será siempre, como ya habíamos ido viendo, muy fuerte.)

La obra se plantea, pues, como «otra» ciudad, como «otra» naturaleza. Una naturaleza civilizada, social, jerárquica, ordenada (... , etc.), obtenida por el hombre al interpretar, sin imitarlas, las leyes «naturales» y convertirlas en piedra; esto es, en arquitectura y, por tanto, en institución social.

Pero el *despotismo ilustrado* que la erección de la Laboral supone quedará servido en forma definitiva al poder ofrecer al pueblo el arte superior, el arte más elevado: el clasicismo, capaz de convertir en monumento, en palacio (en ciudad ideal), el espacio donde será iniciado a la cultura. En convertir en piedra este paso, en simbolizar este acceso, debía estar el éxito del proyecto al representar la importancia de estar allí, pues de allí se saldrá distinto, transformado, convertido en el *hombre nuevo* del «nuevo orden». (Y el clasicismo se consideraba la arquitectura adecuada no sólo por ser la más capaz de llegar a todo ello. También por la misma razón por la que había vencido al constructivismo en la Unión Soviética: la incapacidad de las figuraciones modernas para ser entendidas por la gente y lo clásico, por el contrario, como mundo expresivo que el pueblo comprende, y que reconoce como *arquitectura* y no solamente como edificación)⁷⁴.

Y para responder con la arquitectura a este pensamiento el autor tuvo —pues participaba de él— las manos libres. Diríamos que no hay ningu-

na servidumbre de Moya a la Laboral, más parece que es la Laboral la que sale a su encuentro ofreciéndole la situación de máxima coherencia para trabajar según lo que él cree que la arquitectura deba ser. Tal vez el cierto carácter marginal (en cuanto casi personal) de la promoción de la obra y su periférica localización geográfica hayan podido aumentar esta independencia. Lo cierto es que la obra rebasa, en determinados aspectos, el sentido político de la operación y su discurso se sitúa también en un plano más abstracto: atiende términos generales de la cultura, quedando como respuesta y postura extrema del debate arquitectónico que recorre nuestro siglo. Su supervivencia respecto de la coyuntura que la hizo posible logra además que ahora podamos entender más claramente lo que, en su origen, tuvo de autónomo, de independiente: aquel discurso más general que también poseía.

El manifiesto anti-moderno

Pues —en segundo lugar, y— al crecer en volumen y en importancia, el tema no era ya para el arquitecto sólo una obligación, un compromiso: era, sobre todo, una ocasión única. Al final de la década de los cuarenta cuando los trabajos de proyecto y de construcción del edificio están en marcha, la arquitectura española va abandonando decididamente su posición académica oficial y recuperando lo *moderno*. Moya mantendrá su forma de pensar, al menos, hasta 1955, cuando la Universidad, después de ocho años de obra, se está acabando, y un año en el que, en todos los órdenes, se va confirmando con decisión el «deshielo».

Tal vez tuvo entonces que comprobar el precio que había pagado por haberse unido con tal

fidelidad al yugo del clasicismo: su marginación, su soledad, llegó hasta el punto de que sus compañeros contemporáneos no parecían haberle entendido nunca; no comprendían, siquiera, las diversas lecciones disciplinares que convivían bajo aquel yugo estilístico. Y así, si antes se había llegado a hacer de él casi un mito, fue olvidado mientras decidía —imagino que no sin cierto trauma— romper tan empeñada fidelidad.

La citada *Sesión de crítica*⁷⁵ nos ofrece el testimonio de la época en que se han cumplido los temores de Moya, y cuando ya la Laboral, por su parte, se encarga de testificar su contrario empeño. En aquella Sesión sus compañeros, los que podríamos haber creído partícipes de sus ideas, abominan de ellas y de su obra —que ni siquiera les gusta— y, arrepentidos ya de sus propias veleidades monumentalistas, se extrañan y escandalizan ante un hombre que, en el año que corre, es aún tan antiguo. Desencantado, algo agresivo al comprender que por todos ha sido condenado, fiel, sin embargo, a sí mismo y a lo que cree cierto, cierra la Sesión con unas palabras que explican bien tanto el sentido de su obra como la firmeza de un pensamiento no demasiado dispuesto a tener que acomodarse a las distintas coyunturas:

«Os hemos presentado un edificio que, como es norma en estas sesiones, habéis criticado. Os agradezco mucho todas estas ideas. Creo, sin embargo, que estáis alucinados por estas modas que tan pronto pasan en nuestro tiempo, y más en nuestro país, donde dependen de la publicidad de las revistas extranjeras que recibimos, más que de necesidades internas sean materiales o espirituales. Los problemas que se han planteado han sido difíciles y complejos. Se ha tratado de resolverlos con nuestros medios reales, tanto técnicos como económicos, o sea utilizando principalmente los materiales locales o los de las comarcas próximas y la habilidad de nuestros obreros en los oficios que

*mejor trabajan; por ejemplo en las canterías y en las bóvedas tabicadas. Gracias a esto se pudieron salvar momentos difíciles de escasez de hierro y cemento. (...) Es necesario, finalmente, contestar a la cuestión que todo el tiempo estaba latente en esta Sesión. ¿Es conveniente tanto aparato arquitectónico en un centro de enseñanza para obreros? (...) parece muy justo que se haya querido un edificio concebido en la más noble arquitectura que se pudo hacer, la que corresponde al hombre héroe del humanismo clásico y cristiano, en vez de la arquitectura del hombre-masa de nuestro mecanicismo, porque —como escribió el periodista de Gijón, Ignacio Taibo— edificios bajos de techo, tristes y baratos, ya tienen los obreros bastantes»*⁷⁶.

El párrafo expresa bien la coherencia que encuentra Moya entre su arquitectura y el contenido institucional, manifestando que en su obra no hay capricho. Pero por encima de ello, expresa el desencanto recibido al ver cumplirse lo que ya sospechaba: el clasicismo en España había sido una moda más, propiciada por el nacionalismo, y así ahora, con aires políticos de otro matiz, la arquitectura moderna volvía.

Aquella sospecha, pues, aquel fundado miedo a la imposibilidad del desarrollo del clasicismo, se unían, años antes, al encargo de la Laboral haciendo que se presentara ante él la gran ocasión que pareció adivinar como la única ya posible: la de poder configurar el conjunto según la idea que de la arquitectura tenía; una idea de arquitectura que el mundo estaba lejos de compartir, pero que en este caso no era sólo posible sino pedida, y en la que, a pesar del mundo, empeñadamente se estaba creyendo.

Así, la cierta conciencia de última ocasión, del «ahora o ya nunca», va a dar origen a un discurso exacerbado: la obra será concebida como polémica violenta, como manifiesto contra lo moderno, contra el *estilo internacional*. Su actitud anti-vanguardista se «enciende» y la Universidad Laboral

de Gijón querrá ser programa en piedra de lo que en su pensamiento vimos.

No seguiremos ahora, sin embargo, aquella estructura vitrubiana empleada entonces para exponerlo (estructura que volvería a tener sentido, como en San Agustín, para analizar algunas de las piezas del conjunto). El programa creo que debe leerse en otros tres puntos no lejanos. El primero, que constituye la coartada que da sentido a la polémica, es la discusión en torno a la «razón» de la arquitectura, al mundo más estrictamente lógico que encontramos en su interior (a lo que podemos llamar suma de la *utilitas* y la *firmitas*) y que hay que entender como contraataque a las pretensiones del *estilo internacional* de ser considerado como la única alternativa.

La obra de Gijón iniciará el debate al presentarse exenta de defectos en torno a la *utilitas* y a la *firmitas*: preocupándose siempre en primer lugar por las razones de organización, climáticas, constructivas, de conservación, económicas, etc.; saliendo al paso del *estilo internacional* al combatir en el mismo terreno que éste había elegido, y situándose como *opción racional*. Oponiéndose así, por tanto, a que lo racional fuera identificado con un solo estilo, con una figuratividad precisa que, por fidelidad figurativa, acababa a su juicio negando en la práctica las razones utilitaristas en que se apoyaba y perdiendo entonces su propia racionalidad. (Y si su forma de pensar era en este tema, como se recordará, bien explícito, la planta de la Universidad Laboral no es menos elocuente. Vemos en ella, por ejemplo, la estricta atención a la higiene: el esfuerzo por la buena orientación y el cuidado en procurar la ventilación adecuada y la buena luz mediante el empleo sistemático de pabellones de poca profundidad abiertos a dos patios o espacios exteriores. No creo necesario insistir, aunque sí llamar la atención sobre esta planta, pues, si bien existen decisiones composi-

vas que, como tantas otras veces, pueden entenderse afines al siglo XVIII, no estamos en absoluto en presencia de nada parecido a las plantas beaux-artianas que merecían de Moya la dura crítica que vimos. Por el contrario, podríamos decir que principios arquitectónicos modernos han acudido en ayuda del clasicismo. O, mejor aún, que Moya parece arrebatarse a lo moderno no sólo su razón, sino algunos de los medios que la sostienen, incorporándolos a la base común, a los principios de la disciplina.)

El concienzudo estudio al que la obra fue sometida a todos los niveles y, sobre todo, el hecho de que entonces en España se vieran obligados «a construir como en el siglo XVI»⁷⁷ acaban dando, en general, la razón a todos aquellos argumentos (incluido, aunque pueda parecer más insólito, el de la economía)⁷⁸. Pero si van a ser éstas las que se esgriman como razones más claras, no constituyen, ni mucho menos, el discurso principal.

El estilo

Hubo un intenso y escondido gozo en estar obligados a construir como en el siglo XVI, y en entenderlo correctamente está el fondo del asunto. Porque si, a juicio de los autores, el estilo internacional no cumplía mejor que otro cualquiera las condiciones de utilidad —aquello que estaba de por sí menos sometido a opinión— perdía entonces toda legitimidad en la pretensión de ser reconocido como única alternativa, reducido a mero estilo en lo que de opinable y electivo tiene. La elección del estilo, al que se le reconocía no poco significado, se convertía así en desligada de toda obligación con lo moderno. El segundo punto del programa era, pues, la conclusión de este razonamiento que llevaba a elegir el estilo que la singular coyuntura española, más que obligar, les permite.

Y será así la clásica la arquitectura elegida para combatir, para oponerse como idea significante al «estilo internacional», y, por eficacia polémica (acaso también por miedo a la derrota de algo cuya legitimidad nunca se puso en duda, y, claro es, porque el encargo suponía la irrepetible ocasión de consumir tan apetecido gozo), todo el mundo clásico será convocado a la lucha, a declamar el manifiesto. No es preciso recordar el entendimiento del clasicismo como mejor «*expresión de un concepto humanista de las cosas y del mundo*» para comprender que éste se vea como estilo idóneo, el único digno y capaz de configurar la ciudad ideal de la que hemos hablado.

La evidente, y confesada, filiación helenística del clasicismo de Moya indicará la lejanía extrema de su comprensión del estilo en relación con los términos en los que lo entendería Loos; esto es, su distancia de una posición que cree posible la conservación de la esencia de lo clásico sin utilizar su estricto lenguaje. Para los autores será este lenguaje estricto —extraído de las obras antiguas— el *material figurativo* fundamental, pues como ya sabemos bien la desaparición del lenguaje concreto, de los elementos figurativos clásicos, supondrá para ellos la desaparición de la esencia misma del estilo. El programa no propone, pues, una búsqueda esencialista o abstracta, ni un retorno al origen primitivo y limpio, sino el rescate de toda una historia mediante un lenguaje, la recuperación de otro «*estilo internacional*», ya antes existente, que tantas veces había sido la expresión del mundo occidental y que, para ellos, debía seguir siéndolo. De acuerdo con esto, el Partenón no será reconocido como modelo, pero sí como autoridad indiscutible en cuanto emblema de lo clásico. Demasiado perfecto, demasiado divino para ser imitado, y, también, demasiado simple para ser útil, la vista se volverá hacia el helenismo como lenguaje clásico elaborado, capaz

de mayor expresión y uso que la joya primitiva, de la que se deberán sacar, sin embargo, algunas lecciones. (Pues sobre el Partenón será, por ejemplo, donde se observe el clasicismo en su condición de lenguaje, aprendiendo allí el origen mítico del orden, y teniéndolo por tema de representación, y no de construcción. En la Laboral veremos así a los órdenes empleados como lenguaje puro.)

Si a la arquitectura loosiana, pues, podríamos incluirla en la línea clásica del Partenón, el primer renacimiento y Boullée, a la Universidad Laboral deberíamos situarla, por el contrario, en la formada por el helenismo, Roma, el manierismo y Piranesi. La filiación piranesiana es percible en el obsesivo gusto por la expresión del material, como característica anti-clásica, y en el tratamiento por piezas, por fragmentos. Como en él, hay un encendido amor por la antigüedad que en ocasiones llega al límite: en la confianza desmedida que se tiene sobre las posibilidades expresivas del lenguaje se le utiliza hasta el borde de su propia destrucción. Por ello la obra estará a veces cerca del *Campo marzio dell'antica Roma*, y también de los dibujos de *Prima parte de architetture e prospettive*, o de las *Opere varie*. E incluso, asimismo (y, en este sentido, algunas partes inacabadas, que han quedado como ruinas, nos ofrecen su involuntaria claridad) cerca de «*las sádicas atmósferas de sus cárceles, (que) demuestran que no sólo el "sueño de la razón" produce monstruos, sino que también la "vigilia de la razón" puede conducir a lo deforme, aunque el objetivo apuntado fuera lo sublime*»⁷⁹.

Entre este límite y los fragmentos puristas de la obra se extiende un amplio arco que ambiciona oponer a lo moderno no tanto, o sólo, el rigor, cuanto la variedad, riqueza y libertad de lo clásico.

Pues, en definitiva, la opción que Moya opone decididamente a lo moderno, ahora que su pensamiento es más maduro, era el mundo más amado

que poseía, basado para él en dos garantías de acierto: la primera, el comprender lo clásico como modelo racional, como garantía de racionalidad, que procura el análisis como estructura y método de la lógica arquitectónica. Sin necesitar apoyarlo con lo visto en sus escritos, es bien precible en la obra el esfuerzo racional que supuso, expreso en lo figurativo y en lo constructivo, en la elección de los tipos que ofrecen la funcionalidad elástica que ambiciona, y en la cuidadosa y ordenada disposición del conjunto.

Los autores insisten en esta meta racional, pero ya sabemos como ésta se entendía secuela de otra principal: lo clásico como garantía de autoridad. Moya verá la arquitectura como Sigüenza y Villalpando, y así el estilo —la arquitectura— no podrá ser otro que aquel que, por inspirado por Dios, es perfecto: el propio de la verdadera arquitectura, el clasicismo. Verdadera arquitectura que, legada por la antigüedad que la erigió como refugio sagrado de sus dioses, sería desarrollada por la tradición española. Origen divino, pagano y cristiano, y autoridad de la tradición propia constituyen para él la más fuerte garantía.

Se propuso así el mito de lo clásico y, como emblema, éste será representado por la columna, erigida en protagonista. Empleada en la Laboral en muchas configuraciones distintas, desde el más exacto y arqueológico orden hasta heterodoxas sofisticaciones, siempre será, sin embargo, un elemento que no soporta carga alguna, o bien muy pequeña; un elemento dotado solamente del papel expresivo-simbólico, erigido como expresión del estilo y de lo que éste pretende representar.

En la obra de Gijón, la insistencia en la columna es el deseo de manifestarse sin pudor, de proclamar, cuando es menos compartida, la encendida adhesión a la manera clásica. Si en San Agustín las pequeñas columnas de la fachada podían desaparecer, dejando sólo su huella, sin

merma para la obra, en este caso la intensidad y la lógica del discurso las exige de tal modo que no puede entenderse el edificio sin ellas.

El conjunto como ciudad

El tercer punto polémico planteado en contra del movimiento moderno consiste en el entendimiento, ya aludido, del edificio como ciudad, oponiéndose a la solución de un programa complejo como simple agregado, como mero conjunto de edificios.

Contra la ciudad de los CIAM, pues; esto es, contra la ciudad abierta e indefinida, la ciudad cerrada, acabada, con puerta; contra la ciudad amorfa y *sin atributos*, la ciudad de la arquitectura; contra la ciudad dispersa entre el territorio y el paisaje, la ciudad compacta, la ciudad de piedra, la *patria artificial* que se relaciona con la naturaleza sin confundirse con ella. Pero también, sobre todo, contra la ciudad común —ciudad sin cualidades por ser imagen fiel de un modo «*materialista*» de entender el mundo— la ciudad perfecta hecha de atributos, de arquitecturas capaces de recomponer el arquetipo de ciudad que, nacida en Grecia, había sido desde entonces la imagen de la civilización occidental. Esto es, de lo que se entiende como otra idea del mundo que unos hombres, vestidos ahora mitad de monjes, mitad de soldados, quieren defender.

Pero, llegados al arquetipo, no se sigue un modelo *español* tanto como se pudiera creer, o como los autores mismos pudieran declarar. Desde aquella imagen, *lo español* parece reducido a pocas cosas, como acaso la forma de entrar, o la intervención de los balcones en la plaza. Y sabemos, sin embargo, que estaba en la intención de la obra el realizar *a la española* una epopeya clásica; pero es el caso que lo español, entendido

como exclusivo o típico, no está demasiado presente. Tal vez porque se comprendió que la insistencia en ello, al bordear el tópico, podía destruir el sentido de la operación épica, cuyo clasicismo exigía en definitiva sacrificios a lo castizo.

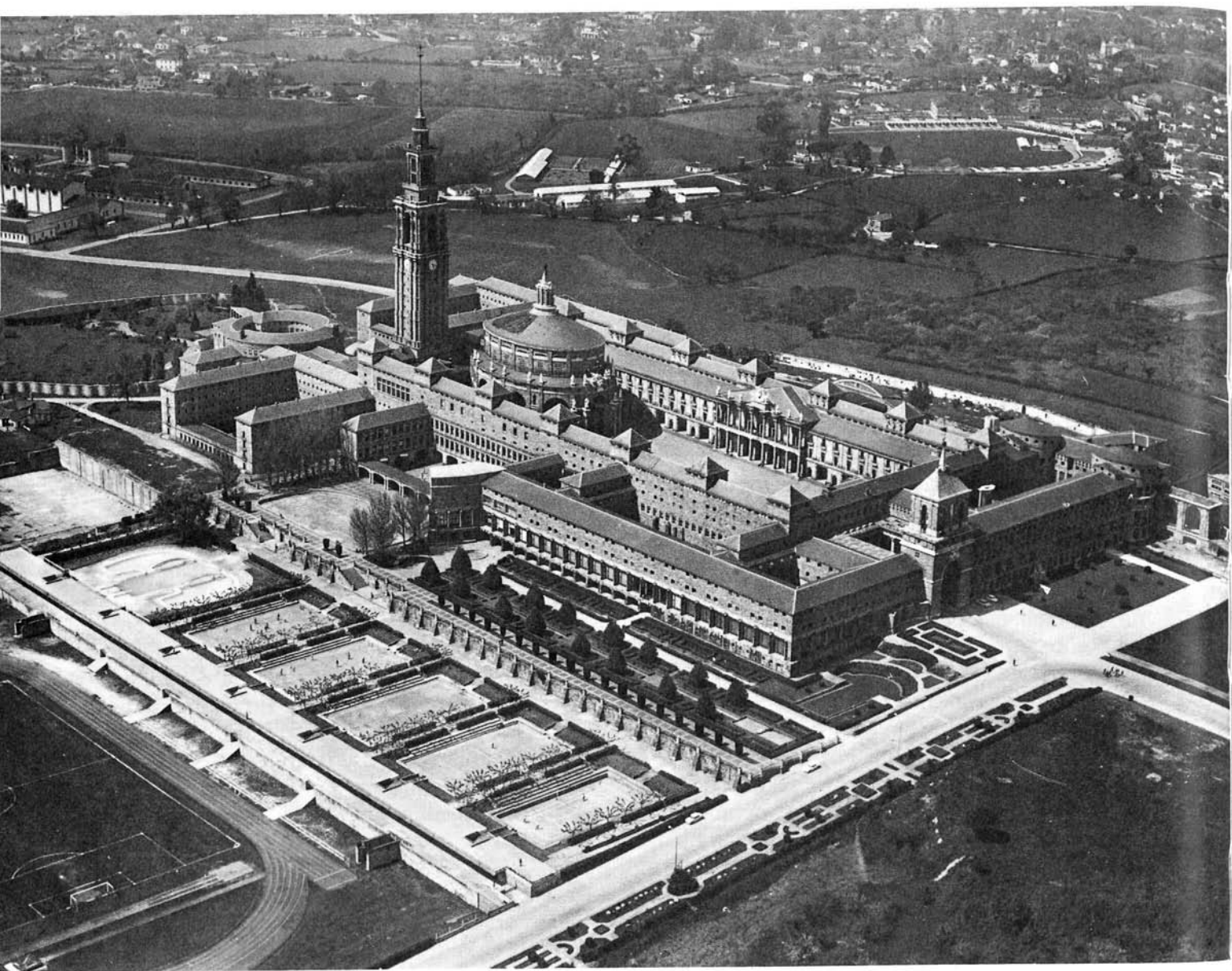
«Ni Hitler, ni Mussolini, ni El Escorial», decía Luis Mota negando la influencia en la Laboral a las *arquitecturas oficiales* de los regímenes fascistas y al modelo máximo de la posguerra española. Sobre los primeros, y al margen de una improbable censura ideológica, se realiza un tajante, y nada sorprendente, rechazo arquitectónico. En cuanto a El Escorial, es tan obvio que Moya no lo imita como el gran peso que tiene su influencia, en ocasiones arquitectónica, pero sobre todo como antecedente, como otra *Civitas Dei* ya anteriormente construida.

Pero la Laboral no surge de la invención del autor, extrayéndose el modelo que adopta de la ciudad mediterránea, en la que debemos englobar, sin duda, el recuerdo de la ciudad ática, la helenística —obviamente—, la presencia del foro romano, las ciudades de la Italia renacentista y post-renacentista, la ciudad española... Esto es, de la *sublimación* de las ciudades históricas, sobre todo de las que tuvieron más claramente la arquitectura clásica como principio configurador. La laboral estará así muy próxima a la *Città Ideale* atribuida a Francesco di Giorgio Martini (la del cuadro de Urbino, no las de los trazados antropomórficos), observando su plan la ciudad tradicional y extrayendo de ella los principios con los que actuar, lo que equivale a polemizar con lo moderno por pensar que, sustancialmente, y del mismo modo que ocurría con la arquitectura, los principios en los que se basa la construcción de la ciudad no tienen que ser modificados, no dependen de la época.

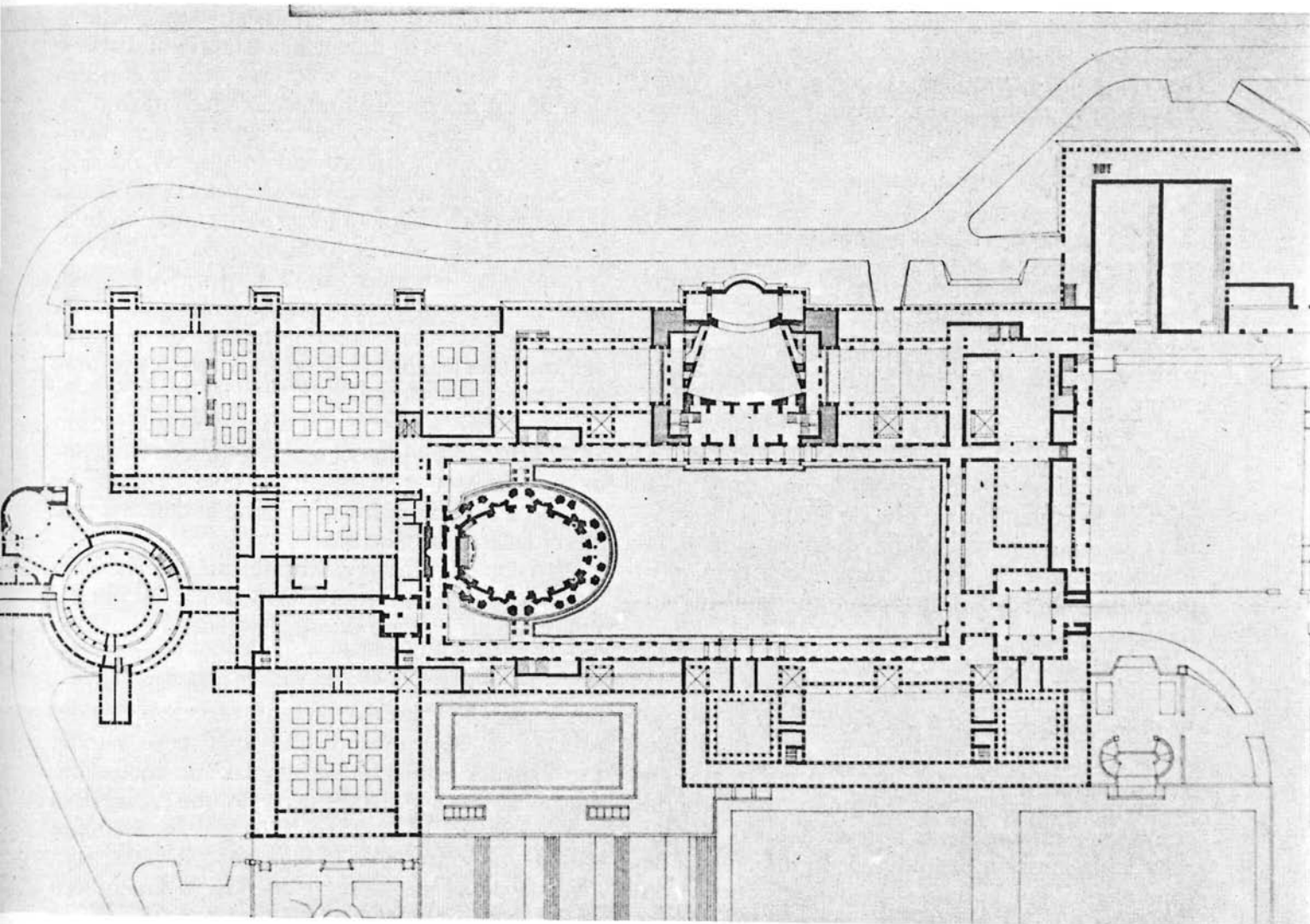
Y, como arquetipo, será casi indiferente al valle con el que, como vimos, la Universidad no se

relaciona más allá de lo físico, o del cuidado en armonizar su encuentro. Pues sin duda se pensó que su valor de ideal exigía una abstracción incompatible con la mayor relación hacia el lugar concreto. Lo cierto es que, para su erección, no se permitió descubrir un «locus» que le sirviera de guía. La «gran maqueta» de la Laboral está en Gijón como podría estar en cualquier otro sitio, y así la relación que, más allá de lo estrictamente material, se pretende con respecto al lugar no es real: Moya habla de la fundación romana de Gijón, de sus antiguas ruinas, como un forzado enraizamiento que busca, metafóricamente, apresar la historia. Si para Moya Gijón fue una fundación romana, la perfección de la arquitectura propia de la ciudad será obligadamente la clásica al ser aquella que proviene de su nacimiento histórico.

Pero la historia más universal con la que la obra elige, en cambio, relacionarse, no se agota en lo que de gesto utópico tiene, sino que, como ideal que quiere representar esa historia, busca en ella sus valores, *los principios*, que formarán, en este punto, el nudo de la polémica. Esta se establecerá en torno a un tema primordial: la propuesta del método de composición que, no estimado por lo moderno, entendía la ciudad como «agregado de piezas arquitectónicas yuxtapuestas en el tiempo. Y aunque el tiempo en que la Laboral se «desarrolló» como «ciudad» —esto es, se construyó como edificio— no supuso el transcurso de su historia, Moya concibió la obra compuesta por *partes y piezas* que constituyen el todo como puro *lugar de valores arquitectónicos* (paralelo a la «città ideale» de Francesco di Giorgio, pero también al Piranesi, y al «Capriccio palladiano» del Canaletto). El elenco de citas con el que parece estar hecha sería equivocado entenderlo como simple conjunto de *revivals*, como abigarrada escenografía; es acudir a la historia como máxima autoridad y, por tanto,



Universidad Laboral de Gijón. Vista aérea. Con Ramiro Moya y Pedro R. de la Puente (1946-1956).



Universidad Laboral de Gijón. Planta general.

como «material» de proyecto, como depósito de la disciplina. E intentando ofrecer, en contraste con la ciudad real, una ciudad compuesta con los recursos y las piezas que la arquitectura, en su historia, había acumulado, y que se piensa como el más sabio método para construirla. Al menos para construir, en todo caso, la *ciudad arquetípica* que allí se buscaba.

* * *

La desconfianza de Moya hacia el Movimiento Moderno —hacia el estilo internacional— tal vez fue visceral, instintiva, o nacida, sin más, de su posición ideológica. Sin embargo, quedaba finalmente explicada en la intuición sobre la facilidad que ofrecía lo nuevo para ser, aún, banalizado y utilizado en la construcción de la *anti-ciudad*. La obra será un manifiesto contra lo moderno, pues frente a la pretensión de éste de abatir el clasicismo y la arquitectura antigua, quedaba patente la imposibilidad de la arquitectura nueva para proponer una alternativa de ciudad que pudiera, sin repugnancia, ser llamada tal.

Pero el manifiesto, la crítica, no llegará a ser positivo, pues la iluminación, la lucidez con la que fue hecha, era la lucidez del suicida. En el mismo cumplimiento de su ideal percibió que era utopía, que su tiempo era otro, y que la ocasión, aún en la mano, no podía ser legítima. Aprovecharla entonces, e intensamente a pesar de todo, significaba la declaración definitiva de la impotencia de lo moderno, por lo que, si lo moderno era ya lo único posible, el manifiesto devenía inevitablemente Apocalipsis, homenaje póstumo y monumento funerario a una arquitectura y a un mundo ya perdidos.

Así, negándose a poner su talento al servicio de un mundo que deja de interesarle y de unos valores que no comparte, el suicida, en su obra, se

inhumará a sí mismo. Pues el «orden nuevo» no había sido para él ni siquiera una esperanza, sino tan sólo una alucinación, un nuevo «Sueño» que le permitió huir del materialismo pragmatista y oponerle, aunque fuera sólo esta vez, la concepción de un antiguo humanismo. Humanismo ya reconocido como imposible y perdido, pero también como insustituible, con lo que la ocasión ofrecida por aquel «azar» de la historia no podía ser despreciada, siquiera fuera para cantar, ante la misma historia, el trágico fin de toda bondad.

Podríamos entender así a Moya, según ello, muy próximo a ser adecuado ejemplo de la ya clásica tesis *tafariana* sobre la muerte de la arquitectura. Esta encontraría en él una de sus más singulares expresiones.

Luis Moya se presenta ante nosotros como arquitecto tardo-antiguo, que disputa con la arquitectura del XVIII y sus secuelas, pues cree que es entonces cuando se inicia la pérdida definitiva de la verdadera arquitectura.

Pero aquella verdadera arquitectura, la clásica y antigua, perdía su legitimidad desde el mismo momento en que era puesta en duda —y, así, su naturalidad desde el instante en que como artificiosa era juzgada— por lo que debía lograr aquellos antiguos, y un día propios, atributos, apoderándose de las contribuciones que, pese a todo, lograban los estilos modernos. Lo que entenderá, pues, valores de éstos (es decir, lo que reconocerá como recursos e instrumentos de la disciplina capaces de enriquecer la capacidad de ésta para diversificar su respuesta y atender a cualquiera que fuese el problema) será incorporado a favor del clasicismo.

Y así, cosas propias del siglo XVIII, de la arquitectura decimonónica española en torno al eco despertado por ideas como las de Viollet le Duc..., de las versiones del movimiento moderno de entreguerras..., constituirán el «rearme» del estilo.

Pero, frente a este optimismo, la imposibilidad de alcanzar la legitimidad —y mídase ello también por la inútil ambición de recuperar la *naturalidad*— se percibe por encima de todo: sólo se explica la exacerbación del discurso al comprender que se teme que pueda ser, únicamente, predicación en desierto, semilla, muerta o no, en tierra estéril para ella. La arquitectura antigua, en la inútil persecución de su legitimidad, convierte su ocasional existencia —su imposibilidad natural— en la celebración apasionada de su propia desaparición. Y en aquellas exequias, la disciplina leída en la historia y manejada por medio de la razón —las «reglas de la arquitectura» responsables de tantos éxitos antiguos— devenía acumulación de gestos tanto más inútiles cuanto sabios, quedaban convertidos en autónomos en cuanto independientes, ajenos a toda realidad que pudiera interesar como tal.

Pero sea éste u otro diverso el sentido de la obra que nos convenza, su presencia física resultará muy elocuente si modificamos ahora nuestro punto de vista y la contemplamos en el interior de la cultura española de la época y, concretamente, dentro del conjunto de arquitecturas historicistas del período posterior a la guerra civil. En él es una de las más tardías y, sin duda, la más singular, y la que contiene un estimable grado de interés, si se admite que también lo tiene el conocer el pasado.

Como Lutyens —aunque poco más haya que los una—, Moya fue uno de los últimos arquitectos que optaron con decisión por el clasicismo como respuesta a los problemas de su tiempo y que, abarcando una gran escala, pudieron construirlo. Pero lejos de la tranquilidad cultural, de la seguridad que parece presidir la obra de Lutyens, la *tensión* subyace en la de Moya, haciendo salir a flote y expresando, no sólo los conflictos propios o de su propio país, sino incluso las convulsiones de

la cultura arquitectónica occidental y de los compromisos asumidos por ella. Y es cuando pensamos en esta condición torturada, ambigua, de la obra de Moya cuando la Laboral vuelve a aparecerse ante nosotros como su trabajo más representativo, más independiente. Y más iluminador cuanto contiene, por encima de cualquier otra, la mayor *cantidad* de cuestiones y problemas, de cualidades y respuestas pertinentes, de dudas y paradojas.

Y, si continuamos con la crónica histórica, Moya añade esa singularidad, tenida por tan española, de lo tardío: las fechas de la Laboral (1946-1957) le convierten, tal vez, en el último arquitecto que mantiene el clasicismo como definición de su empeño. El último si entendemos el clasicismo en sentido directo y convencional: el arquitecto que habiendo empleado conscientemente lo que entiende como principios de la diversa tradición clásica y antigua, lo hizo según configuraciones tenidas por históricas en tal tradición y empleando los órdenes clásicos.

Si se va a Gijón a ver la Laboral, mientras se recorre, mientras se acepta o se rechaza su fascinación, se puede pensar si la arquitectura como valor tiene aún sentido; o hasta qué punto, si lo tiene, puede estar o no lejos de lo que allí miramos. Y mientras vemos cómo se ha interpretado en piedra la *Città Ideale* de Urbino, podemos pensar también hasta dónde podría ser aquello una especie de *città analoga*, entendiendo ésta como idea más allá de las imágenes que la concretaron⁸⁰. La crítica de Aldo Rossi a la cultura contemporánea fue, sin embargo, positiva —sin asomo de duda, incluso, si pensamos en la simple literalidad del término—, concebida desde un materialismo no humanista, pero tampoco capitalista que Moya, por tantas razones, no quiso buscar.

Aunque entre la ciudad *rossiana* y la Laboral hay, por encima de todas, una gran diferencia: la Universidad Laboral, la *ciudad* análoga de Moya, está allí, en Gijón, existe, construida en piedra. La de Rossi, en cambio, sea sólo una explicación teórica o sea también un proyecto, no se construirá nunca. Y sólo si otro «azar» de la historia, acaso más venturoso, me desmintiera y permitiera erigirla podríamos entender la diferencia real.

Pero si la Universidad Laboral de Gijón puede constituir un buen ejemplo de la tesis *tafuriana* en cuanto emblematiza el exacerbado holocausto que es preciso levantar para, al perseguir la arquitectura, encontrar sólo su presencia en la declamación de su propia imposibilidad, entrevemos también que no será menos adecuada como ejemplo de la *idea rossiana*.

La comparación con la «*città analoga*» no puede ir mucho más lejos del entendimiento de la ciudad como lugar de valores arquitectónicos, pero es suficiente: la *idea rossiana* estará presente en la Laboral en la confianza establecida con respecto a la arquitectura como medio capaz de contemplar el hecho de la ciudad y de, así, contruirla, y en el entendimiento de aquélla como disciplina cuyos principios y recursos conserva y acumula la historia. La arquitectura, valor «*permanente, universal y necesario*», sólo habría encontrado su crisis y su falta de sentido en el abandono de lo que son sus fundamentos, sus principios.

Ya vimos cómo, aunque sea metafóricamente, la Laboral sigue la idea de la *construcción* de la ciudad en el tiempo según la noción de la ciudad por partes. En el siguiente epígrafe examinaremos tal «*construcción*», pudiendo medirse mejor la cercanía que nos ocupa.

Entretanto, vemos cómo esta doble cualidad, la ambigüedad de las referencias *tafuriana* y *rossia-*

na, es tal vez lo que más pueda atraernos de este gran edificio, de la obra de Moya toda, incluso. Lo que en último extremo podemos concluir sobre ella, lo que al fin nos sigue interesando y manteniendo la cualidad, ya ambigua, de fascinación que la acompaña, es el encontrarla como la expresión *conjunta* —no intermedia— de ambos discursos, aún en lo que pueden tener de contrarios, y entre los que se sigue moviendo gran parte de nuestro debate, de las cosas que nos preocupan. La Laboral es, primera y más obviamente, la imposibilidad de la arquitectura. Moya, luchando contra el tiempo, demostraría su lucidez al percibir cómo sólo en la Antigüedad la arquitectura tenía sentido, y de concluir cómo, rescatada de la historia y propuesta de nuevo mediante el rigor de sus propias leyes, era abstracta, convertía el producto del afanoso empeño en «*sublime inutilidad*»⁸². Pero, simultáneamente, la Laboral es también la expresión de los medios de la disciplina y de su sentido, es el rescate, en la historia, de los principios que la construyen y que la convierten en positiva, en útil.

¿Están ambos discursos superpuestos de tal modo que podamos separarlos, discriminar sus distintos ingredientes, llegando a una conclusión más concreta? ¿Es en el yugo del lenguaje clásico donde identificamos lo apocalíptico, lo inútil, encontrando en lo que subyace a ese lenguaje la propuesta positiva, inclinándonos así del lado *rossiano* y valorando la obra al margen del significado que se pretendía dar al lenguaje? ¿Es, por el contrario, lo más relevante la propuesta anacrónica y es esta relevancia lo que nos permite olvidar el resto —los principios— como abstracto e inútil, conduciendo el significado del edificio a la tesis de la muerte, de la imposibilidad e inutilidad de la arquitectura?

Pienso que no, que la Laboral es, al fin, fiel a su autor que entendió «*reglas*» y lenguaje como un

todo coherente, y que es ese todo indivisible aquel que se nos presenta impregnado de la ambigüedad.

Así, frente a la laboral, ninguno de los dos discursos nos parece superior: allí permanecen, luchan, entretelados ambos, a la vez contrarios y complementarios, sin lograr nunca el imposible desenlace.

Por ello cuanto más la examinamos, la laboral —la obra de Moya toda— nos niega más la respuesta, planteándonos, nuevamente, la duda, y conservando con ella una permanente carga crítica que incide en un debate, para nosotros propio de hoy, pero incubado antes. Y que pareció intuirse ya desde el mismo momento en que se iniciaba el épico y desproporcionado ideal de abatir lo moderno y proclamar *la verdadera arquitectura*.

5. LA «CONSTRUCCION» DE LA CIUDAD IDEAL

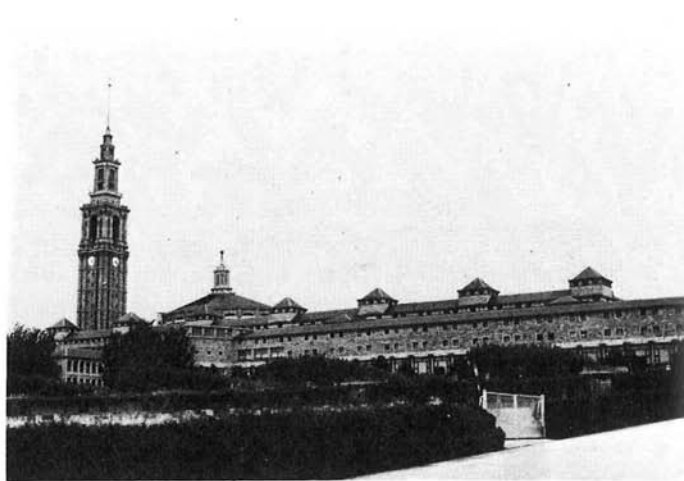
Hay que llegar desde Gijón, desde el extremo del Parque de Isabel la Católica; y dejarse guiar por los letreros indicadores, pues aunque la Laboral está próxima a la ciudad no se encuentra en contacto con ella. Pero se puede haber visto ya antes, desde arriba, el conjunto de su inmensa fábrica si se entra en la ciudad por el oriente, por la carretera de la costa. En cualquier caso, preciso será olvidarse de todo antes de llegar hasta allí, conceder al edificio que se explique a sí mismo —o que, en sí mismo, resulte inexplicable—, contemplarlo más allá del tiempo y de las circunstancias, y luego, más tarde, aceptada su fascinación o rechazada su persuasiva presencia, escudriñar su historia y su significado como un descubridor, como un arqueólogo⁸².

Lleguemos entonces a Gijón desde el Este; la

aparición de un gran conjunto aislado en el centro del valle de Somió sorprende nuestra vista —ahora de pájaro—, que puede interpretarlo como un gran convento o conjunto sacro, unido a lo que parece ser una factoría. Algunas formas edificadas fácilmente reconocibles y el gran tamaño, le dan muy pronto una ambigüedad tal que nos hace dudar, de modo que debemos pensar en ello también como ciudad pequeña; tal vez, incluso, amurallada, a juzgar por la nitidez con que se define frente al terreno que la soporta.

(Después, mientras al bajar a encontrarlo debe perderlo de vista, al observador puede asaltarle una nueva incógnita, ya que aquel gran convento o pequeña ciudad exhibe los perfiles propios de la arquitectura antigua mientras se yuxtapone, sin la discontinuidad que permita entenderlo como añadido, a un conjunto de naves o talleres. Surge así, visible, la primera contradicción; haciendo que el nombre de Tony Garnier nos venga a la cabeza, pues su principio de separación entre el trabajo industrial y lo que se considera ciudad propiamente dicha, está aquí servido mediante una arquitectura cuyo mundo formal es muy anterior a la «ciudad industrial».)

Si seguimos hacia Gijón debemos buscar el conjunto desde la ciudad. En el camino, la veremos aparecer al salir de una curva, ofreciéndonos su «muralla» oeste, que tanto cuando está más iluminada —al atardecer— como cuando está a contra-luz —de mañana— se presenta como silueta, como terrosa masa compacta, difícil de percibir y de distinguir nítidamente, evitando, en fin, que la veamos como fachada. Pronto alcanzamos su posición y avanzamos deslizándonos paralelamente al lado sur, distinguiendo bien algunas cosas, y recordando la forma de acceder al monasterio de El Escorial⁸³: primero una masa, una silueta, y después un itinerario paralelo a una fachada que «resbala» a nuestro paso, acompa-



Universidad Laboral de Gijón.
Itinerario de entrada: 1. Aspecto desde Gijón. 2. Recorrido del lado sur. 3. Llegada. 4. Entrada. 5 y 6. Patio corintio. 7. Orden compuesto del patio corintio.

ñando la marcha. Cuando el tiempo de recorrido, ya en la última parte, permite que observemos mejor esta *segunda «muralla»*, ésta ha tomado un ritmo rápido, como adivinando el coche en que llegamos; y sólo, al fin, cuando doblamos y presentimos cerca la entrada, vemos próximo y en escorzo el tercer lado que la contiene, momento en que, para poder observarlo, debemos pararnos antes de que aquella entrada, que ya hemos descubierto, nos haga pasar.

Ante esta fachada de ingreso volvemos a pensar en El Escorial, y no por causas estilísticas. Es este tercer lado el único que tiene voluntad de ser fachada, de presentarse como plano de cierre que contiene la puerta, y que puede ser observado desde la explanada delantera que, como en el Monasterio, define con su presencia. Y como en él, esta fachada es sólo una promesa: opaca con respecto al interior, nos indica que es en éste donde está lo importante; dentro de la *ciudad ideal*, cuya puerta invita a entrar, esto es, a pensar que sólo si la traspasamos comprenderemos aquélla.

Este enfrentamiento con la puerta nos confirma de forma definitiva la condición de ciudad que el edificio pretende: es una puerta-torre que alude sin equívocos a la tradición de las ciudades amuralladas. Nos explica que nuestro paso por ella ha de ser ritual, continuación de la lectura que hasta allí nos ha llevado. Ella nos conducirá al interior, pero por medio de un pequeño espacio: el patio corintio.

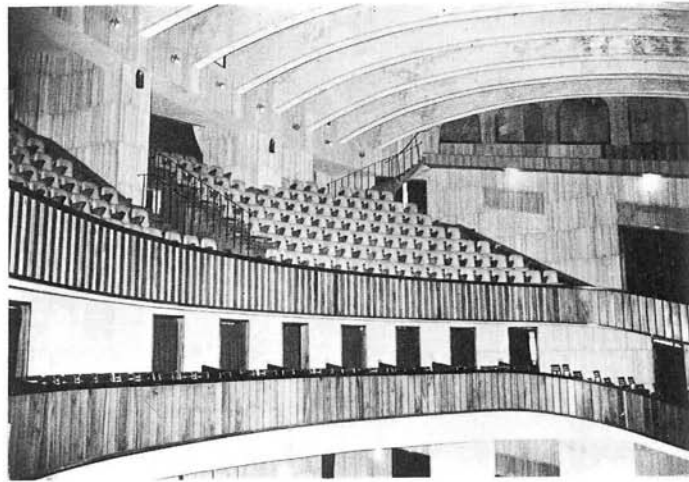
Es éste un espacio de preparación: antes de entrar, y de experimentar y entender el edificio, el visitante es allí *ungido*, recibiendo su bautismo clásico. Esto es, la indicación de cuáles han sido los principios que inspiran la construcción de aquella especial ciudad; con qué ojos debe mirarla para comprenderla. Pórtico, pues, sagrado, que,

como filtro ineludible, será emblema de la totalidad y deberá así configurarse a la manera más purista y más demostrativa —en el orden compuesto, según Paladio—, y en medida antropomórfica, a imagen —clasicista— del hombre que la traspasa. El hipotético visitante, si entra atento, puede descubrir allí una de las claves del pensamiento de Moya a través de una matizada disposición compositiva: al avanzar por el interior del atrio —cuando se halla, pues, en la situación en que éste le rodea y responde a su escala y a su imagen como si del canon de Leonardo se tratara— empezará a ver la torre en el mismo eje del espacio por el que camina. La torre como civilizado *menhir*, esto es, como símbolo de las aspiraciones de la comunidad —de Dios o, en definitiva, de lo más alto— se percibe al entrar unida al patio corintio —símbolo del hombre—, y en el lejano límite visual que marca, parece indicar el final del itinerario emprendido. (Pues, efectivamente, fue la torre la que siempre lo condujo; el mojón que forma en la masa edificada fue, primero, la imagen más clara, luego guía, y ahora reaparece, finalmente, como imagen primera de la plaza, como señal de la llegada.)

Dejando atrás estos propileos alcanzamos ya la plaza, donde vemos por vez primera la auténtica fachada de la ciudad, que es, así, interna, ya que desde fuera —salvo la *«muralla»* del lado de la puerta— sólo permite ser bien vista como conjunto urbano, como silueta sobre el valle.

El paso por aquel atrio primero hace que la plaza evidencie por completo su gran escala y con ella la condición de ciudad que inspira al edificio: entramos en ella lateralmente —y hasta en este mismo hecho se nos revela plaza y no patio— apareciendo ante nosotros el *diálogo entre instituciones*, hechas piedra, que caracteriza al espacio central de una ciudad. La capilla exhibe, en su avance y en su configuración singular, la condi-

Continuación del itinerario:
 8. Acceso a la plaza. 9. Plaza. 10.
 Teatro. 11. Interior del teatro. 12.
 Fachada del patronato. 13.
 Fachada del rectorado. 14. Orden
 corintio de las fachadas civiles.



ción inequívoca de forma primera —de institución principal, sagrada—, mientras la torre queda retrasada sin que se perciba el punto en que nace, y no imponiendo su presencia en la plaza sino presidiendo el conjunto completo. La entrada asimétrica permite valorar de forma distinta los frentes más largos, de modo que se imponga el derecho con la fachada helenística del teatro, más apta para ser vista de frente o en un escorzo poco exagerado, y pieza básica para establecer el diálogo con el volumen de la capilla. (Y cumpliéndose así, desde la forma, lo que pide el contenido: después de la Iglesia, la segunda jerarquía será la orgánica asamblea reunida en el Paraninfo.) En el lado izquierdo, frente al teatro, la presencia de otra institución —el Patronato—, que no exige una fachada distinta, se manifiesta mediante cuatro órdenes corintios exentos, de forma que su simple verticalidad queda relacionada con la de la torre que, en su lado, la refuerza. A la espalda, y acompañando el arco, el más delicado frente del Rectorado busca la unidad de la fachada opuesta a la capilla.

Pero la plaza, ordenador del total mediante la articulación de las instituciones, lleva en sí, como toda la obra, la ambigüedad de recibir, simultáneamente, las condiciones de pieza urbana principal de una ciudad y de elemento básico de un edificio. Es a la vez plaza y patio; los cuerpos edificados que la componen son edificios de la ciudad y pabellones del gran conjunto; la torre es torre de la iglesia —de la ciudad— y torre del edificio, faro que lo señala en el valle.

El itinerario casi procesional que se inicia antes de llegar a Gijón, concluye en la plaza. Como en la Acrópolis, como en El Escorial, como en el Saynatsälo de Aalto, el itinerario es aquí el medio para que la arquitectura nos proponga la comprensión que debemos tener de ella. Viejo recurso, pues —y no patrimonio de lo moderno, como pudo preten-

der la *crítica oficial* cuando hablaba de la *cuarta dimensión*, el tiempo— Moya lo utilizará aquí, no reducido a lo que de valor plástico o paisajístico tiene, sino cargando el itinerario de alusiones contenutísticas.

El orden quedará finalmente conseguido al acabar el camino, en la plaza: aquél no había sido más que una preparación para ésta. Espacio de paso obligado, en él se inicia la diversidad de los itinerarios interiores, configurándose como valor primero, como síntesis del conjunto. En la plaza está el orden —la composición— y desde su precisa y nítida imagen —prometida ya perfecta desde el esquematismo pregnante del pórtico corintio, que constituye su insignia y anuncio proponiendo el orden extremo— es desde donde el conjunto se extiende configurando una *masa* que acusa en su borde el aleatorio perfil producto de la agregación: ábsides, torres, volúmenes diversos, denuncian tal mecanismo y hablan de una ciudad amurallada según el criterio medieval —en el sentido de que la muralla sigue el perfil que resulta del agregado urbano— y no como El Escorial, o según los criterios clásicos —la muralla formando un perfil para configurar unos bordes determinados, o dar forma a la ciudad.

Es, pues, la agregación —o, si se quiere, la idea de *ciudad por partes* y la yuxtaposición como su instrumento proyectual— el mecanismo que ya habríamos podido notar cuando observábamos la Universidad como *lugar de valores arquitectónicos*. Las piezas propias de tales valores son las que configuran el conjunto como continuo edificado de fábricas y vacíos. En el espacio principal, las piezas públicas constituyen los monumentos como hechos formales emergentes en ese continuo urbano, como elementos primarios que articulan su estructura. Esta se compone de tipos racionales simples que ponen en valor las piezas institucionales, que definen los vacíos y que alojan, for-

mando conjuntos diversos, los espacios docentes, las residencias y los servicios, los talleres o fábricas...⁸⁴.

Pero pasemos ya, concretamente, a observar la planta general de la Universidad. El interés que tiene radica en hacer patente la condición urbana buscada para el edificio, y así todo gira, todo se ordena —en cuanto a la disposición estructural— en torno a la plaza que emblematiza y resume tal condición. La plaza no es sólo el hecho urbano primario y su apretada imagen; también es, coherentemente, la forma a partir, y en función de la cual, se configura todo el proyecto.

Cabe dentro de lo posible que para el diseño de esta pieza tan básica, Moya se inspirara en la propuesta de Carlo Fontana para convertir la arena del Coliseo romano en una plaza con una iglesia (1723). Sea como fuere, la plaza de la Laboral recuerda la solución de Fontana, en primer lugar, en la independencia entre el espacio central y lo que le rodea, si bien lo que es en Fontana superposición real —operación concreta sobre las permanencias— es en Moya método de proyecto.

En segundo lugar, el diseño de la plaza sería el mismo si cambiamos el templo redondo de Fontana por uno elíptico y la elipse de la arena romana por un rectángulo. En ambos casos la iglesia se asienta sobre el propio espacio de la plaza ocupando uno de sus extremos, pero liberando el paso porticado que encuentra su continuidad tras ella; el perímetro que cierra el espacio vacío se pone al servicio de la unidad y continuidad de éste. Plaza e iglesia generan así un espacio nuevo, obtenido por la superposición de ambos y completado por la fachada perimetral. (En el caso de la Laboral, esta nueva unidad actuará también superponiéndose al conjunto.)

Todo gira, pues, en torno a la plaza, pero todo se mantiene también con independencia de ella: el teatro, el rectorado, el patronato, el patio corintio de entrada, se disponen en la posición que la plaza precisa y con la fachada que ésta necesita, pero sin afectar a sus propios trazados. Estos se producen así como piezas independientes, netas, no afectadas grandemente por la obligada continuidad; y ello bien se trate del funcionalista Salón de Actos, bien, por ejemplo, del simbólico atrio corintio.

El proyecto se compone entonces de la plaza más su alrededor. Este se configura según un doble mecanismo: por un lado, la Universidad se desarrolla creciendo mediante una *agregación de patios* dispuestos según una *trama no homogénea* que podría seguir creciendo de modo indefinido, ya que incluso su centro —el «corazón de la ciudad»— parece confiar en el aumento del conjunto en cuanto que no establece ninguna relación de escala con él. (Por ello, en el contradictorio diseño cerrado que tienen los límites, vemos cuánto la Laboral constituía efectivamente un modelo teórico; o, tal vez, cuánto Moya comprendió que era utopía inútil pretender que aquella «ciudad» fuese aceptada en el tiempo, debiendo ser simplemente un edificio cuya aparente condición de ciudad debía suspenderse en el encuentro con las «murallas», retornando así a ser ciudadela, expresión de la idea de *ciudad ideal* de la que nació y que, en su interés en ser entendida como tal, enfatiza la escala del centro que la representa.)

El centro es un espacio singular, pero, simultáneamente, es un elemento más de la trama: un vacío que cumple misiones propias de todo tipo y que, por su condición de unidad de la trama, satisface también las comunes a todos.

Por otro lado, esta trama no será más que el soporte de unas piezas que podrían estar previamente constituidas; esto es, que podemos conside-

rar en sí mismas en cuanto tipos arquitectónicos, y que serán, tanto las que resuelvan los puntos singulares, como las que definan la configuración física concreta de la trama, constituida así, no como materialización de una geometría homogénea y precisa, sino mediante la agregación de diversas y específicas unidades de la misma. Estas tienen siempre de común el tratarse de fábricas compuestas por cuerpos edificados de doble crujía que, al configurar el sistema de vacíos, se abren a dos de ellos. De este modo, la trama puede liberalizar su trazado atendiendo a circunstancias de uso, forma, tamaño, posición...; e indicando cuánto Moya, a pesar de todo, sigue algunos criterios funcionalistas. O bien, si se quiere, demostrando, al aplicarlos, que los principios de la tradición española podían incluir sin violencia alguna aquellos que le parecían lo único valioso de lo moderno.

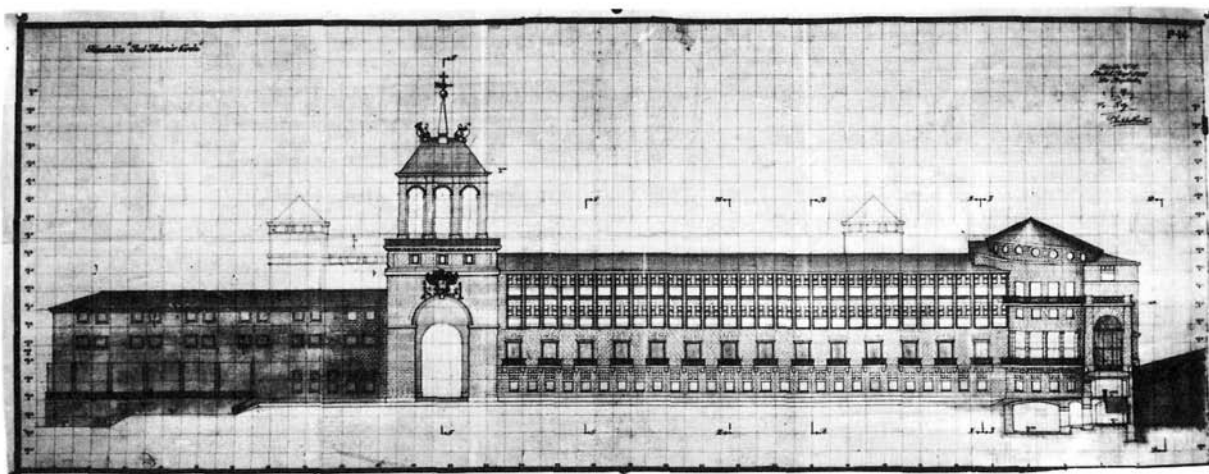
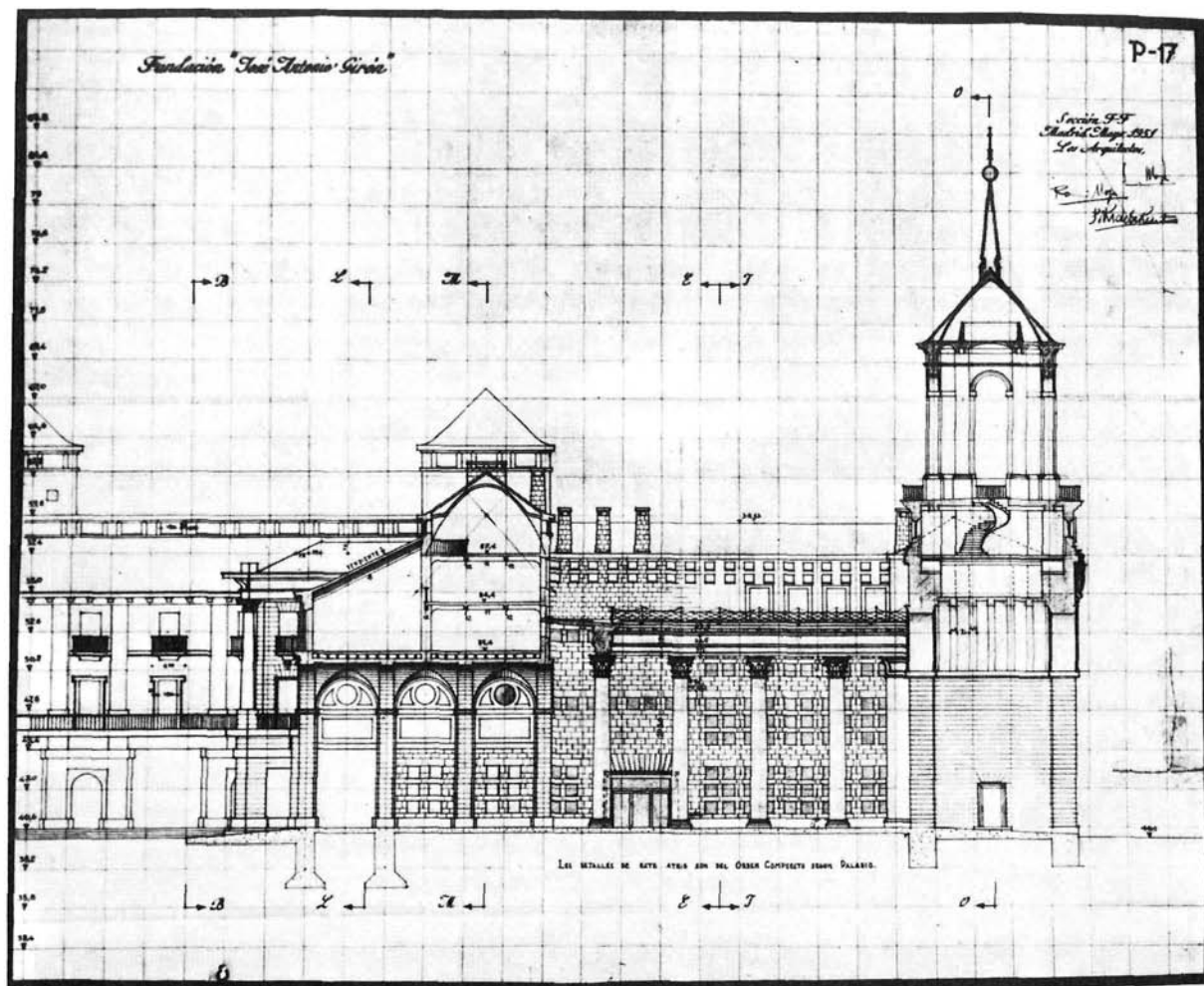
El método de Moya incluye, en definitiva, criterios recogidos de la composición elemental propia de la tradición académica beaux-artiana. Pero en su caso, el papel de elementos jugado por los tipos no agota, sin embargo, los objetivos arquitectónicos del proyecto, y la composición elemental sería, como sabemos, el instrumento de una idea previa más compleja.

Cabría hacer notar cómo en el trabajo de Moya, a medida que el tipo se va concretando en un modelo, parece perseguirse una cierta condición arquetípica, propiamente modélica. Tal persecución no podría entenderse, sin embargo, como la búsqueda de piezas inmutables, bien por existentes y ya modélicas, bien por una intención de logro de lo absoluto. Por el contrario, el modelo persigue una perfección como producto de la dialéctica entre las circunstancias y los *principios*. Así pues, y contra lo que pudiera pensarse, en su trabajo estricto no aparece tanto el inmovilismo como el entendimiento de la arquitectura y el arte

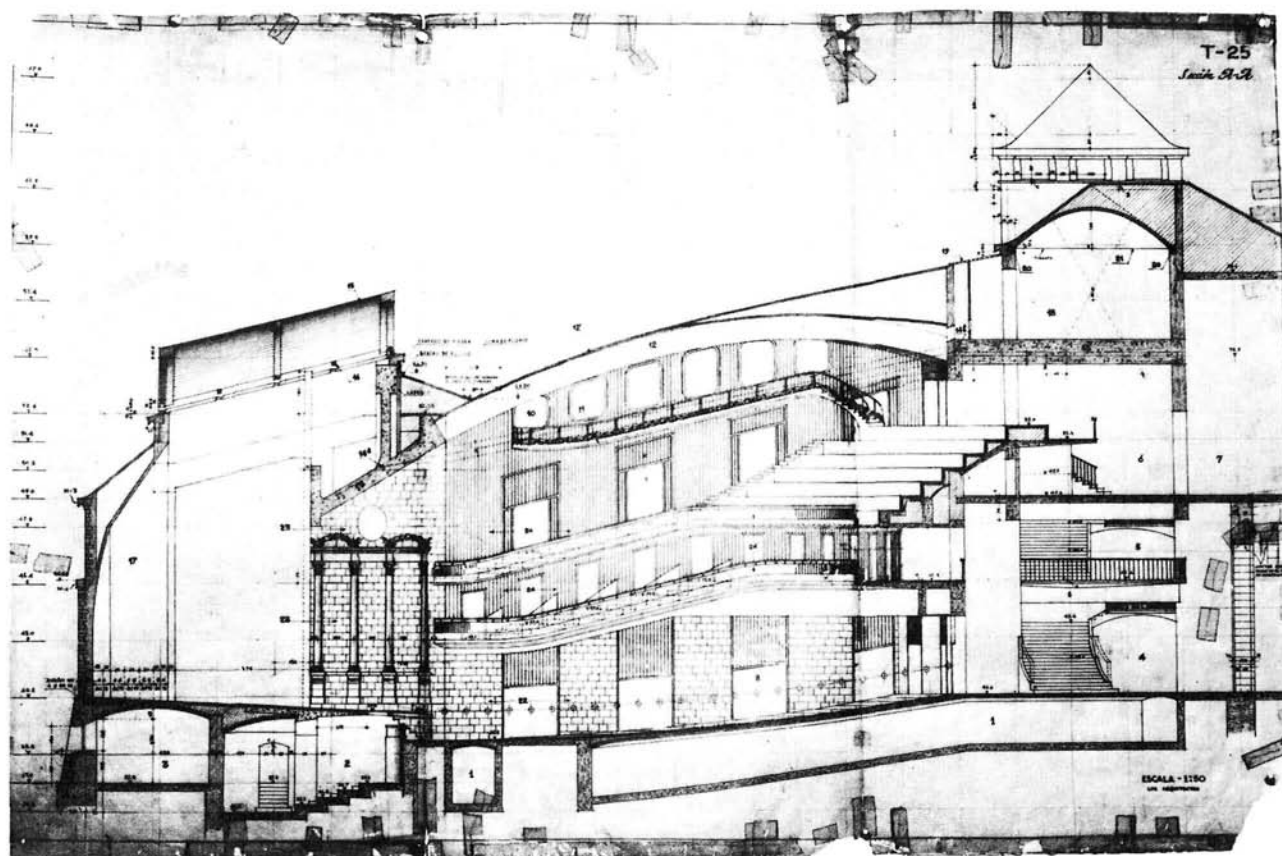
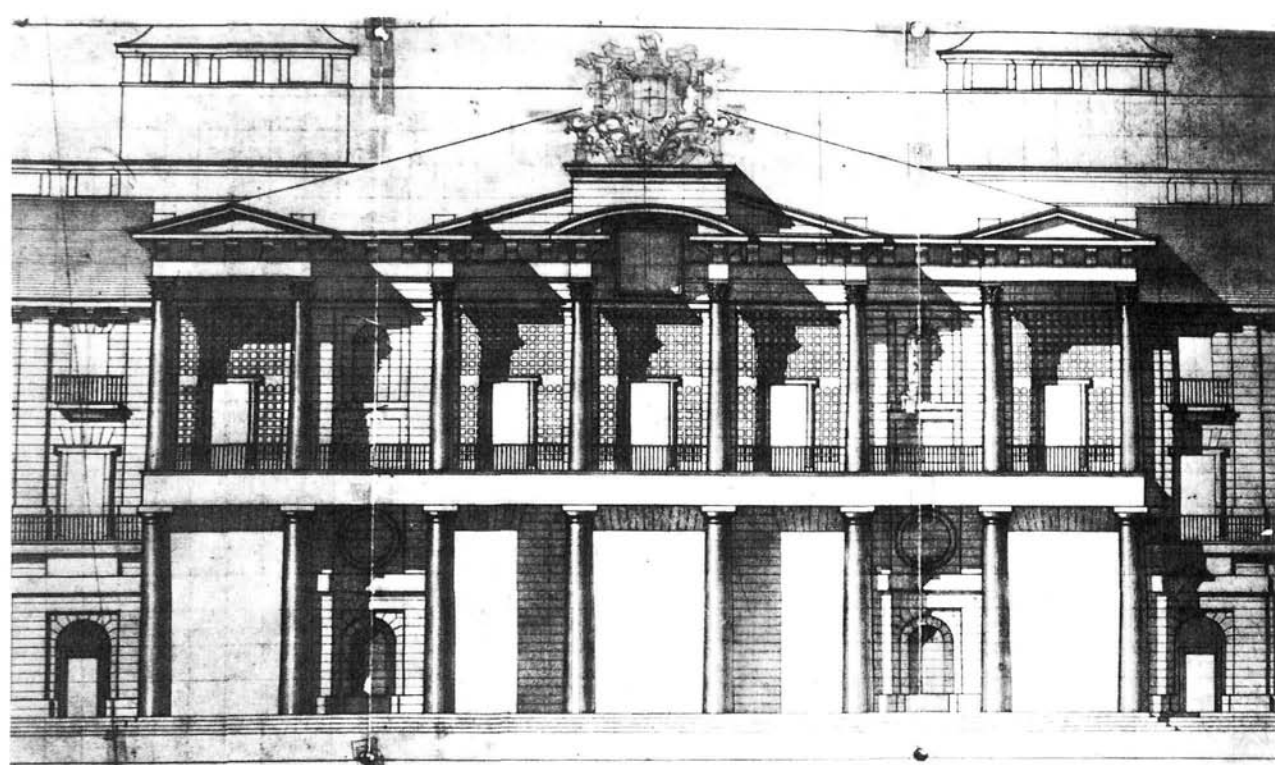
clásico como progreso y adaptación, aspecto que le une, en cierto modo, a la crítica oficial del movimiento moderno. El equilibrio entre permanencia y progreso, es entonces otra de las ambigüedades que parecen afectarle, nacida esta vez de la fe en una tradición clásica viva, capaz de progresar sin perder sus principios, y no interesada en modelos universales y ajenos a toda circunstancia.

Los tipos y las piezas construyen, por yuxtaposición y superposición, la ciudad ideal. El *lugar de puros valores arquitectónicos* no era, pues, sólo la expresión de una idea del mundo y de una institución, ni de una simple alternativa a lo moderno desde el continuismo tradicional. Era también un método, un modo de entender la arquitectura ligado a la razón que incorpora piezas históricas, contribuciones propias, tipos racionales y anónimos, recursos constructivos, fachadas, columnas..., como elementos de la arquitectura —de una disciplina con escasas cadenas— que constituyen su instrumento, su medio, su lenguaje, y, por tanto, se confunden con ella. La definición sintética del método de Moya es, como no podía por menos, tautológica: *la arquitectura se hace y constituye con arquitectura*. Y el sentido de esta tautología es que la arquitectura y sus principios tienen, para Moya, un origen antropológico, según el cual estarían interiorizados en la conciencia del hombre desde que comienza a habitar la tierra; y que en su transcurso por ella, llegaría a constituir un modo propio, humano, de entender la realidad.

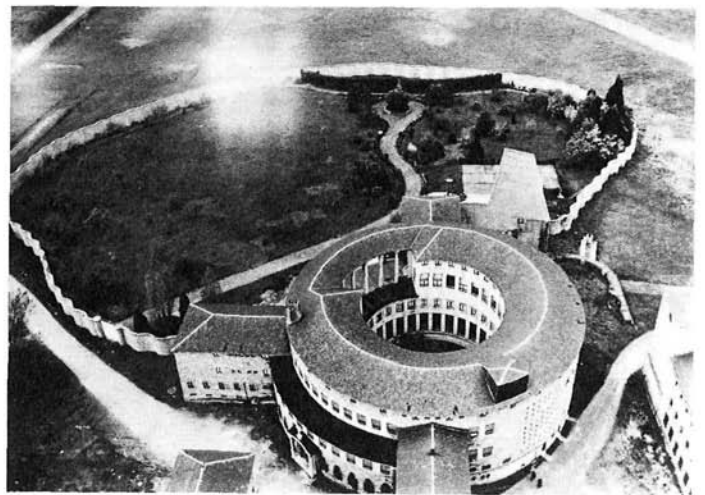
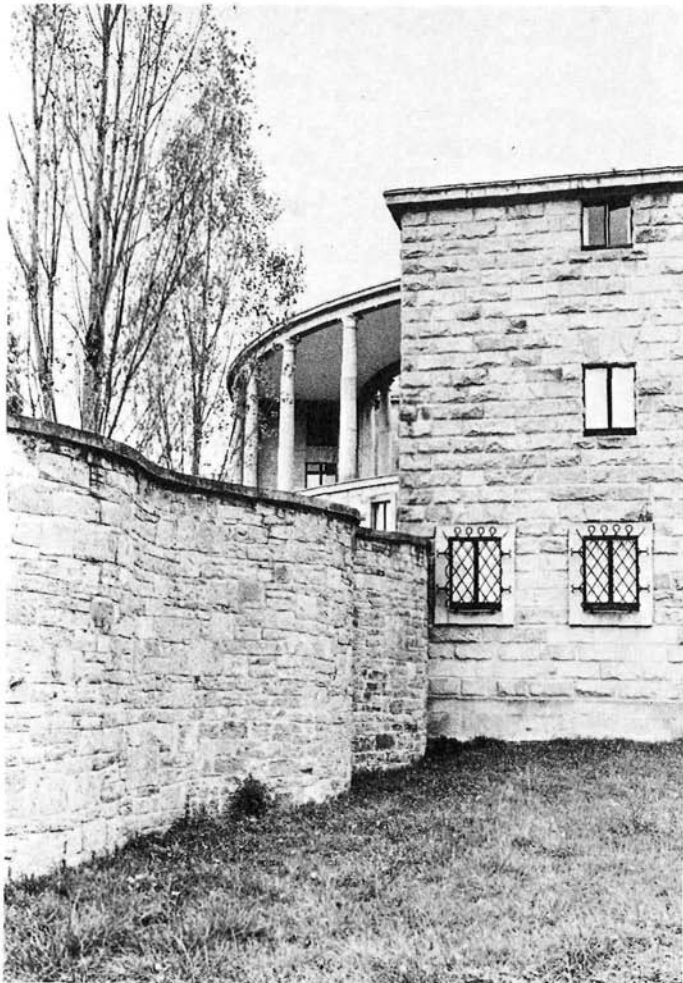
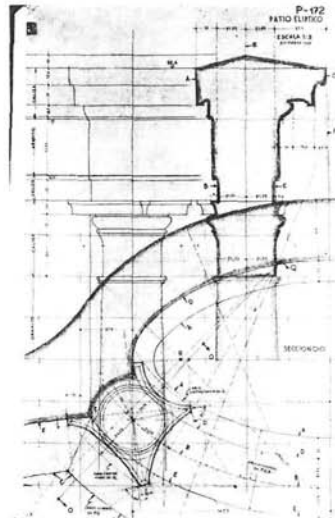
Pensando de este modo, el arquitecto no se concibe como responsable de invenciones, de novedades o variaciones artísticas, sino que toma el carácter de *medium*. En esta ocasión concreta, como *medium* capaz de *revelar*, volviéndola visible, la *ciudad ideal*, *collage* que también aspira a ser sabio y magnífico como aquel juego, al seguir



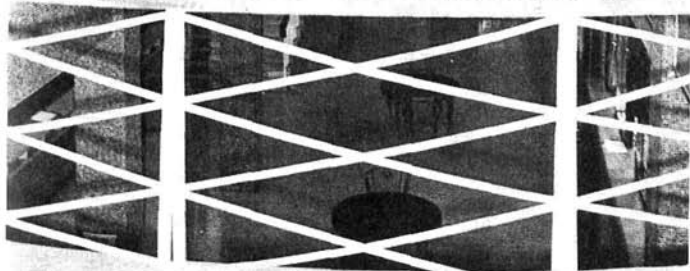
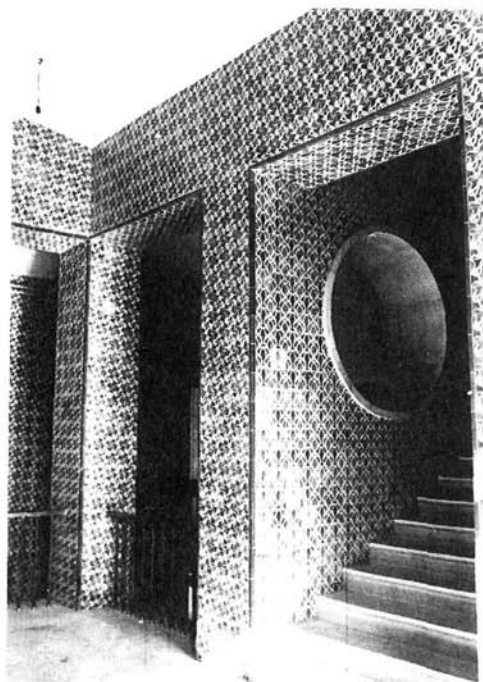
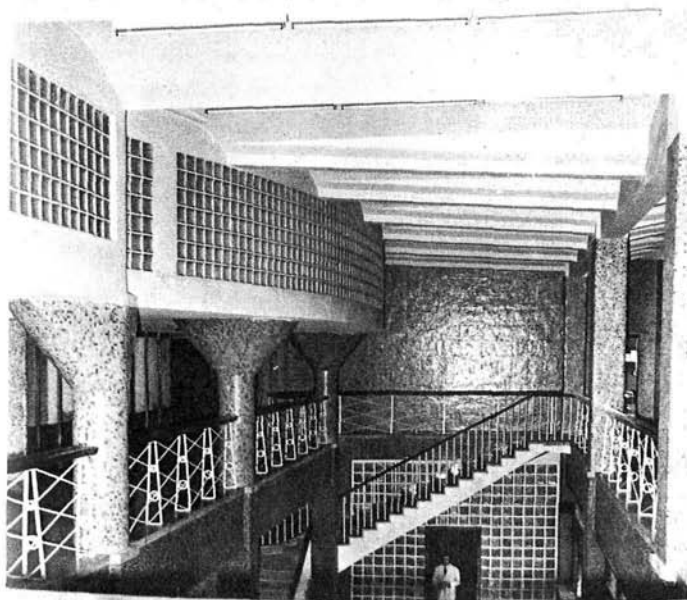
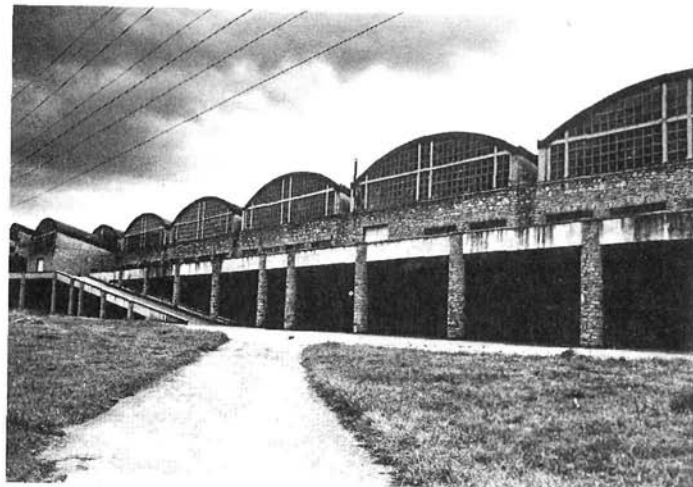
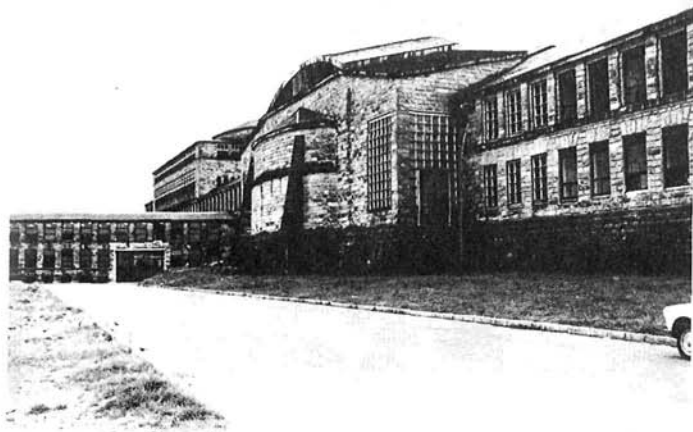
Universidad Laboral. Sección del atrio corintio y fachada principal.



Universidad Laboral. Teatro. Fachada y sección.



Universidad Laboral. Detalles de un atrio y del convento de la comunidad de religiosas de servicio.



Universidad Laboral. Detalles del frente norte, talleres e interiores.

para ello la razón de la disciplina leída en el transcurrir histórico. Pues la disciplina —del clasicismo— le parece a Moya un «*yugo blando*», una «*carga ligera*», que compensa su fidelidad a él con profundas y auténticas riquezas.

Es precisamente en el transmitir la razón de la disciplina donde el exacerbado discurso que anteriormente leímos encuentra su último alcance, lo que para nosotros podría ser su más pertinente lectura. Pues el discurso que más nos interesa de Moya es aquel que podemos interpretar en términos exclusivamente arquitectónicos, e incluso no tanto en aquellos más generales o teóricos, sino en los más primarios o específicos: en los que alcanzan su sentido como reflexión sobre la arquitectura concreta, sobre el método, sobre las técnicas..., sobre el empleo del oficio.

Bien sabemos, sin embargo, cómo Moya se negó siempre a distinguir entre principios básicos y reglas del oficio, entre configuración general y figurativa, entre esqueleto y forma. Para él todo ambicionaba ser una misma cosa: que lo profundo de la arquitectura fuera uno con su apariencia. Entendía el estilo como una filosofía completa que en el lenguaje arquitectónico hacía visible su significación. Y así, la coherencia que le exigía la inexcusable fidelidad al lenguaje, como imprescindible expresión de los principios, resultó ser el velo que impidió a tantos entender su arquitectura.

La Universidad Laboral de Zamora

Pasemos a considerar la Fundación San José, hoy Universidad Laboral de Zamora.

En ella la condición de ciudad construida y plena desaparece casi por completo, atenuándose la idea de trama debido a la menor complejidad del conjunto. Al tiempo, el edificio no persigue establecer un manifiesto, desapareciendo por

completo el aspecto utópico —y el apocalíptico que constituye su otra cara—, pero permaneciendo, como veremos, la fidelidad a lo clásico.

Siendo un edificio que, como el de Gijón, tiene por centro una gran plaza, el sentido que ésta alcanza es ahora completamente distinto: lejos la Fundación de pretender constituir una ciudad completa, se concibe como una parte de ella, de modo que la plaza central es un jardín, y el *diálogo entre instituciones* no la toma como soporte. Ya que la Fundación San José, aunque aislada en el momento de su construcción, ocupa una parcela urbana.

Si en Gijón, pues, el orden era el interior y su masa el producto de la agregación que invade el terreno, en Zamora orden interior y exterior alcanzan similar importancia. Y es en el espacio exterior, en la calle, donde el edificio vierte ahora su contribución a lo urbano.

La plaza de Gijón se desdobra en Zamora en dos elementos distintos: por un lado la plaza-jardín que sigue cumpliendo la función ordenadora principal, y por otro la explanada exterior, que sirve de entrada, y en la que se manifiestan las alusiones institucionales, que expresan, esta vez, al conjunto completo y que vienen a caracterizar lo urbano.

Protagonismo de organización y de uso, y protagonismo ritual están, en este caso separados. El conjunto se concibe entonces según el esquema clásico de un convento: fuera, la presencia del templo y la evidencia del territorio *especial*, sagrado, institucional, en suma; dentro, la quietud del claustro.

La ambición de unidad, el idealismo de la coherencia, son aquí menos empeñados, y la obra se produce de forma más moderada, más «*natural*»; incluso entre las piezas que la componen y aún manteniéndose la misma intensidad de significado: en este caso, por ejemplo, una iglesia salón

neo-barroca, aún insistiendo en la simultaneidad de planta central y nave y en la intención de unidad que encontramos en Gijón, no hace de la coherencia y la unidad su objetivo y bandera.

La plaza jardín quedará entonces muy modificada con respecto a la de Gijón. La obligada condición de pieza completa, de unidad en la diversidad, que alcanzaba allí, no existe ahora: el jardín interior de Zamora no está valorado espacialmente en sí mismo hasta el punto de necesitar una fachada propia a la que los cuerpos edificados contiguos se acomodan; por el contrario, la plaza jardín es el resultado de la agregación de los distintos pabellones que, independientemente, definen sus lados. Estaríamos, incluso, tentados a decir que en Gijón lo importante —*lo lleno*— era el vacío, mientras que aquí lo básico es lo lleno, y el vacío, aun a pesar de su función ordenadora, se obtiene como resultado, por añadidura.

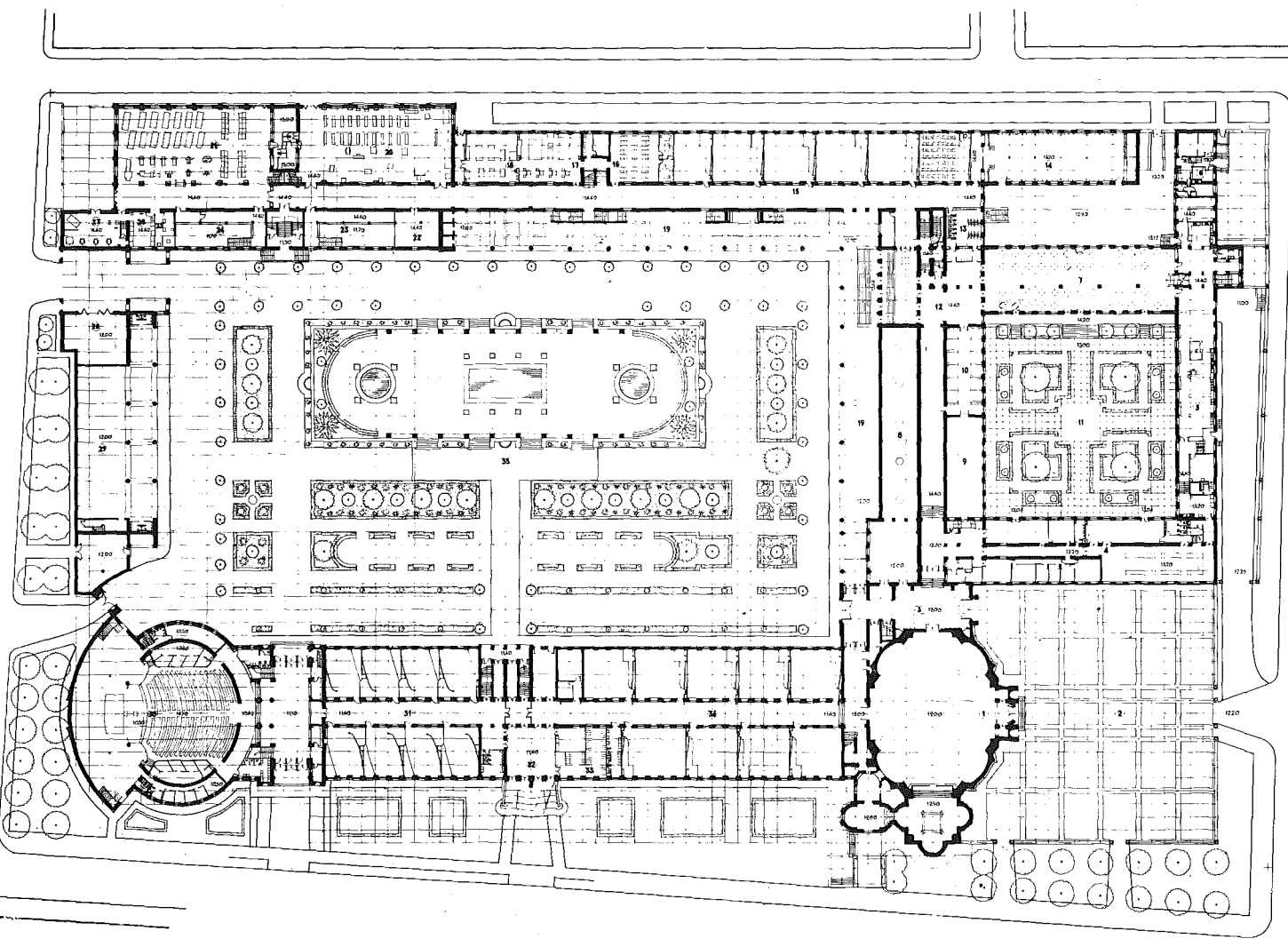
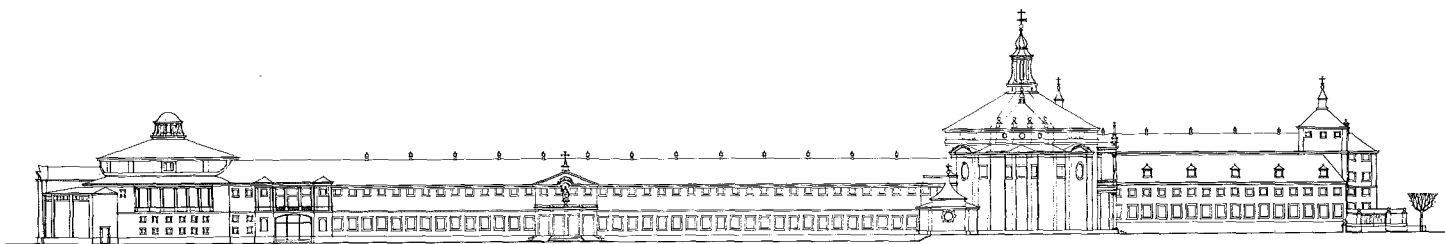
Al edificio se penetra entonces por la explanada o plaza abierta que forma el pabellón residencial al adelantarse sobre la posición de la iglesia, usando un tipo de *plaza de esquina*, del que se pueden encontrar abundantes precedentes, y que puede considerarse un vacío del propio edificio que «sale» a ordenar su presencia en la ciudad, sirviendo de conexión y antesala. La iglesia es la culminación de un pabellón de aulas que tiene en su extremo opuesto el Salón de Actos, y que se separa del conjunto que forman el edificio residencial y el otro largo y paralelo pabellón, mediante una *grieta* o *fisura* que constituye el atrio —interior que, hasta en la pétrea textura de su suelo, indica su condición de zaguán, de atrio cubierto o portal de paso del exterior al patio—, y que obliga a que entremos en la plaza jardín, como en Gijón, lateralmente. Este atrio puede servir, por cierto para comprender la diversidad de intenciones que animan a esta obra y a la de Gijón. Baste compararlo con el atrio corintio de la

Laboral para comprender, tanto la distinta actitud que en ambas obras se mantiene, como la pertenencia común a una misma *idea de arquitectura*.

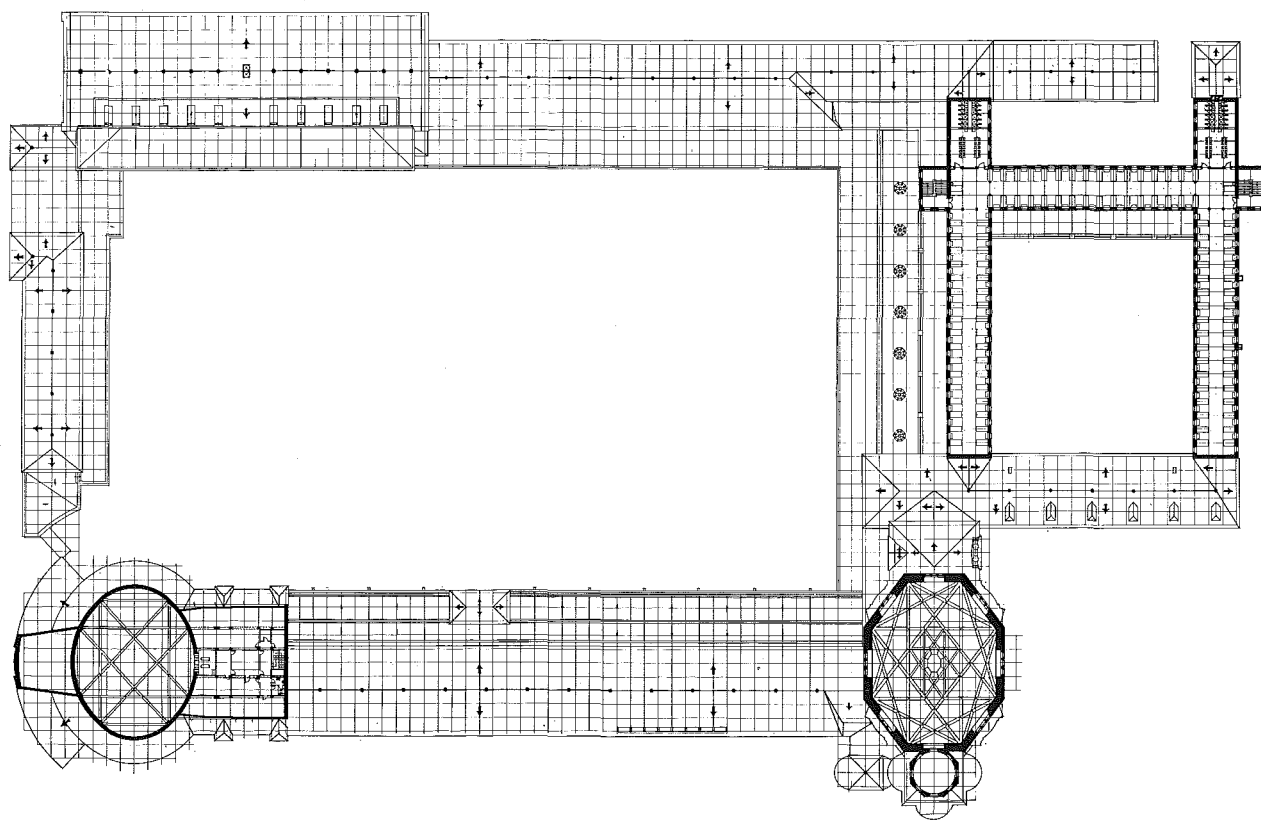
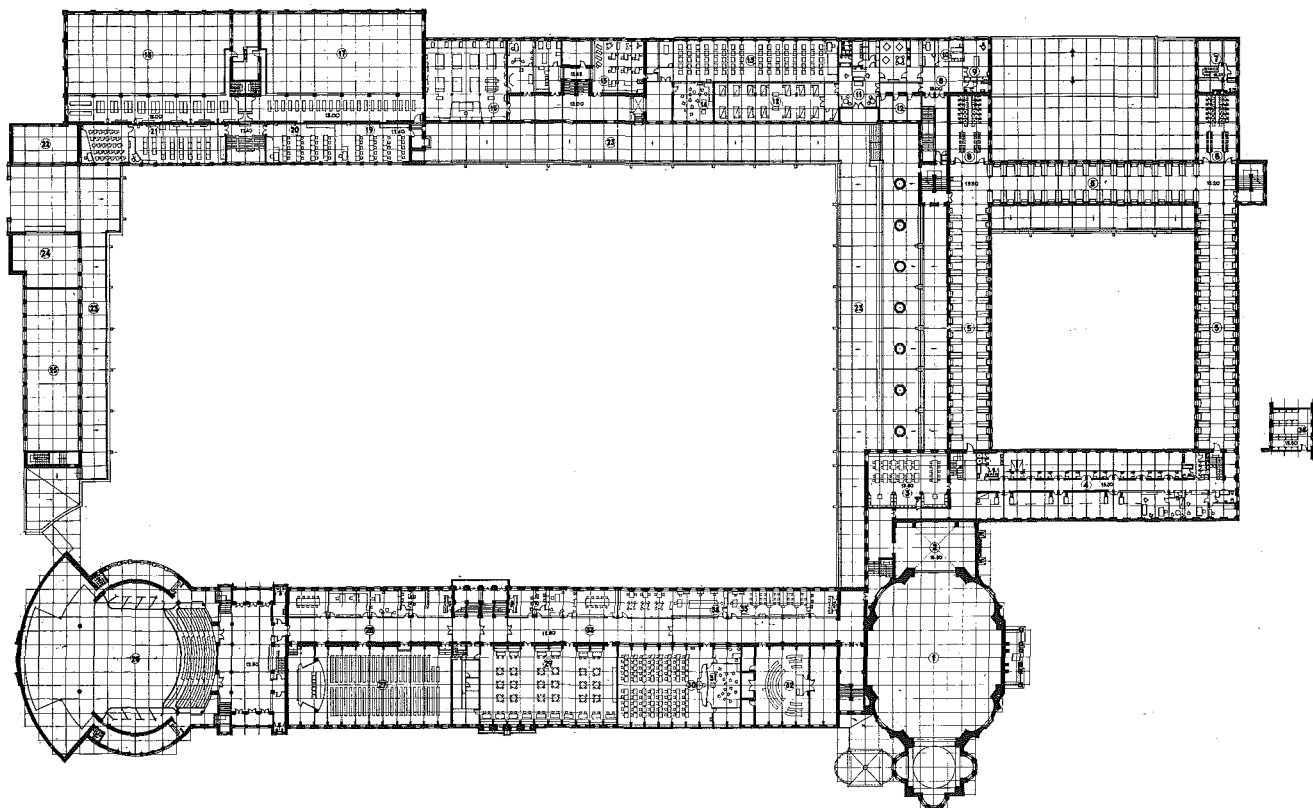
Los elementos simbólicos se agrupan en la plaza exterior: la bulbosa presencia de la iglesia queda realizada con la exenta portada y, en una curiosa composición, entra en medida competencia con la presencia paralela de la portada del atrio, cuyo interior resolverá el conflicto, pues el atrio constituye la auténtica entrada principal del templo, mientras la portada exterior aprovecha el ingreso público lateral para proponerse como símbolo. Es en esta competencia donde queda más directamente reflejado el mecanismo de composición utilizado por Moya abundantemente, e identificado por Kauffman⁸⁵ como uno de los recursos propios de la arquitectura ilustrada: la tensión figurativa establecida entre distintos elementos independientes que luchan por el protagonismo del conjunto, abandonando la transición, la fluencia y la jerarquía propias del barroco. El sabor dieciochesco de la obra de Moya, que podríamos observar también en esta planta mediante la identificación de algunos otros instrumentos compositivos, se hace, una vez más, evidente.

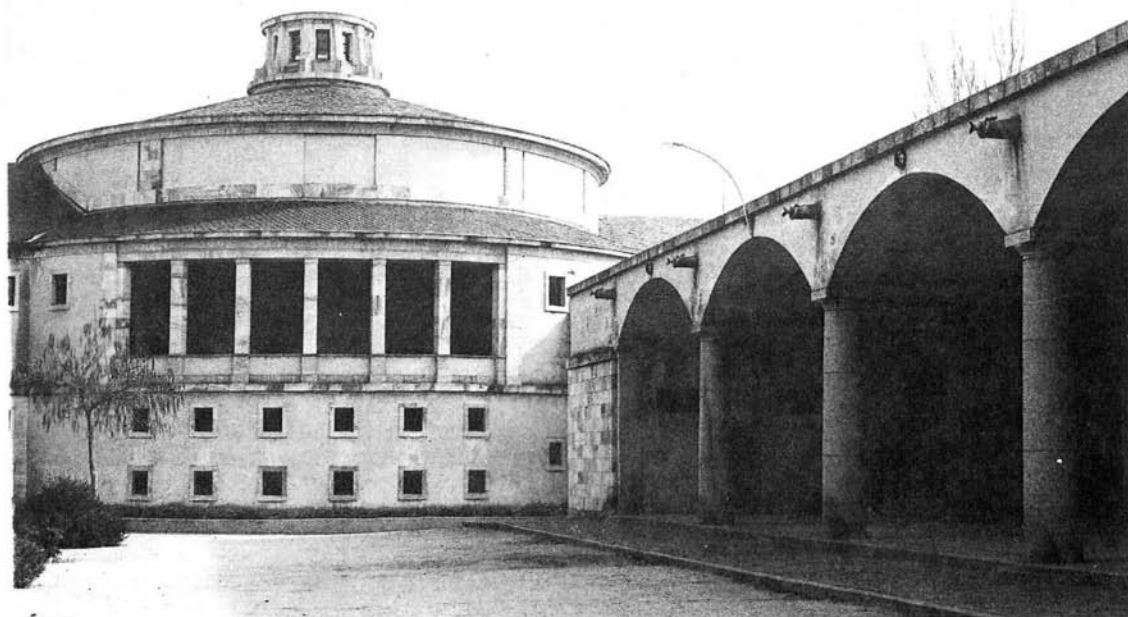
El eje de la portada exterior de la iglesia no era, como vimos, el principal del templo, aunque sí del ala general en que éste está incluido, cuya existencia abre una tercera puerta en su costado interior y se materializa en el corredor que llega hasta el Salón de Actos. Este pabellón es prácticamente simétrico según estos ejes, pues hasta entre el Salón de Actos y el frontón cubierto hay una nueva apertura que da también paso directo a la plaza jardín.

La ambigüedad de la iglesia entre planta central y longitudinal se utiliza en este conjunto al servicio de su ordenación: nótese cómo el templo juega el papel de rótula aumentando la importancia del



Universidad Laboral de Zamora. Con Ramiro Moya y Pedro R. de la Puente (1947-53). Alzado y planta baja. Página siguiente: plantas primera y segunda.





Universidad Laboral de Zamora.

eje menor por su relevancia para la presencia eclesial en la plaza de entrada, y por la coincidencia con el eje del pabellón; la grieta o junta del zaguán de ingreso consigue una unión convincente para los cuerpos que pone en contacto, pues al eje entrada-jardín se opone el eje mayor de la iglesia que queda prolongado por el corredor del pabellón de residencia. Si en Gijón veíamos la iglesia como sagrario, como corazón del centro que constituye la plaza formando una pieza básica del conjunto, pero independiente y poco o nada relevante en la organización estructural del todo, ahora la iglesia es la pieza que caracteriza visualmente la Universidad y el elemento que, en su relación con ambos pabellones, con la entrada y con la plaza antesala, llega a ser el principal para la articulación del conjunto.

Pues incluso la plaza jardín, más que unidad principal ordenadora, se convierte en un simple vacío entre cuerpos de fábrica. Aquí, salvo en el edificio residencial, el patio ya no es la unidad, aunque en el deseo de que no desaparezca como tal, el frontón cubierto cierra el cuarto lado.

En Gijón, pues, un elemento vacío —la plaza— protagoniza la imagen y la articulación más básica del conjunto: originará una trama, un sistema no homogéneo de llenos y vacíos, que lo configurará. En Zamora, en cambio, es un objeto lleno —la iglesia— aquel que cumple el doble papel de protagonismo visual y estructural: por ello la ordenación no estará ya básicamente soportada por una trama, instrumento reservado para una escala mayor, sino por la extensión de los ejes y criterios articuladores propios de tal objeto.

Por lo demás, el mecanismo compositivo que concreta la ordenación según los dictados de la idea que hemos ido viendo, es el mismo que en Gijón: la yuxtaposición de piezas y tipos entendidos como elementos. En el caso del cuerpo que

incluye la iglesia y el teatro, tal yuxtaposición es doble: las dos piezas singulares quedan unidas por intermedio de un pabellón tipo formando una nueva unidad que se suma al resto.

Pero en este caso la idea de composición elemental está de tal manera entendida que los extremos parecen tocarse, los eternos enemigos reconciliarse: la planta no sólo es clásica, sino dieciochesca, y la sombra de la composición elemental del racionalismo europeo, corbuseriano y bauhasiano, también la cubre. Ya sabemos que, para Moya, si pensara en ello, no sería más que una nueva demostración de la vitalidad de los principios de la tradición española, que quedaría así probada al asimilar también los modernos. Por eso la Fundación San José de Zamora, lo mismo que la de Gijón, queda decididamente configurada en su apariencia última por medio del lenguaje y de las proporciones clásicas, de los elementos y los recursos formales de la tradición occidental, más próximos, esta vez, al barroco.

¿Debemos, debido a ello, censurar su fidelidad, condenar su idealismo y dolernos de que pusiera su talento al servicio de tal yugo? Pienso que no; que su aventura, apoyada en las circunstancias que conocemos y acaso responsable de un recorrido personal no exento de amarguras, dio como fruto una obra cuya excepcionalidad no puede hacernos olvidar lo que de contribución arquitectónica altamente cualificada tuvo, al tiempo que por esta misma excepcionalidad adquirió la condición de especial testimonio de los traumas, debates y problemas de la arquitectura española y europea, y bajo los cuales —con citas clásicas incluidas— se encuentra, para nuestra fortuna, una de las reflexiones personales más ricas, y provocadoras, sobre el ser y existir de la arquitectura que se ha producido en la historia moderna de nuestro país, y cuyo comentario este trabajo no pretende agotar.

La carrera de Moya posterior a la Universidad Laboral de Gijón, esto es, la emprendida una vez abandonados los principios clásicos, testimonia su lucidez en la conservación de los instrumentos de la disciplina y de lo que sobre ésta se piensa. La posible lectura de esta segunda etapa sale fuera de los límites de este trabajo; ésta exigiría, en todo caso, una buena comprensión del período histórico siguiente, en el que Moya, antes centro de la crítica y la ortodoxia, viene a caer en el olvido aún cuando se mantenga próximo a la modernidad que todos acabaron pidiéndole.

Examinadas algunas de sus obras, cumple aquí concluir ahora este escrito. Constatemos, al concluir, cómo Moya vivió una situación histórica propicia a que, en su búsqueda de lo trascendente, llegara a considerar fielmente unida la arquitectura que ambicionaba con la idea del mundo de que era partícipe, creyendo en una relación biunívoca, para él incontestable, cuanto arquitectura verdadera debía, por fuerza, corresponder con filosofía auténtica. Pero tan ideal coherencia entre idea del mundo e idea de arquitectura, ni puede ser fácilmente analizada ni pienso que tenga muy alto interés el intentarlo. La aventura de Moya alcanza el interés que un ideal semejante despertó siempre en los arquitectos que lo persiguieron: filosofía y pensamiento auténticos exigían ser servidos por una arquitectura perfecta. Es en esta ambición de ser la arquitectura perfecta en la que ésta alcanza un discurso propio, específicamente arquitectónico, capaz de interesarnos. Ha sido objetivo de este trabajo el de revelar las circunstancias, biográficas y colectivas, el contenido del pensamiento, y el método arquitectónico que dio lugar a este discurso.

Cabría referirse, finalmente, a la utópica, y no confesada ambición de llegar a formar una acade-

mia española, que fracasó por su inoportunidad histórica, esto es, por el poco propicio terreno que, a pesar de todas las apariencias, encontró en el interior de la limitada y traumatizada cultura española.

Para Moya, tal arquitectura académica suponía una singular interpretación de la tradición clásica: aquella que la entiende como el conjunto *acumulativo* del «material» histórico propio de la arquitectura occidental, ordenado y presidido por los principios de la tradición española. La fuerte carga de vitrubianismo con que éstos se presentan venía a ofrecerse como garantía de equilibrio, ponderación y rigor.

Era así obrar de acuerdo con la razón —con tales principios— el proponer el lenguaje clásico, y es precisamente la fidelidad de Moya a este lenguaje la que nos permite entender su obra más allá de él. Pues el empeño en conservarlo supone, antes que nada, la fidelidad a un principio esencial: que la apariencia final de la arquitectura fuera coherente con todo aquello que, tanto en el plano mental como en el material, le da su cuerpo y soporte, siendo, pues, el lenguaje expresión de ello. Y tal cosa debería quedar, para Moya y en la arquitectura que defiende, inevitablemente servida por el código de los órdenes y de las figuraciones clásicas.

La fidelidad de una tal intención es, para nosotros, superior a la propia presencia de los órdenes, pues es el significado que éstos alcanzan quien les da sentido. Los órdenes son el principio, pero también, finalmente, la síntesis; las columnas, como joyas, son el testigo, no ya de un estilo, sino de la arquitectura misma: el signo de que allí se reflexiona acerca de la disciplina. Reconociendo o no este mismo emblema, tal reflexión es, en definitiva, lo único que nos interesa de la persona y de la obra de Moya toda; lo único que, aún, nos sigue interesando.

NOTAS

¹ No existe, por ejemplo —y difícilmente podría existir algo parecido debido a la pérdida de los archivos escolares en la guerra— alguna investigación semejante a la llevada a cabo para la «*Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona*». 1875-1976, enero-febrero de 1977.

² La personalidad y la obra de algunos de sus profesores, como Teodoro de Anasagasti, Pedro Muguruza o Modesto López Otero, permiten hacerse una primera idea de la enseñanza en la Escuela de Madrid de aquellos años.

³ En especial, Teodoro de Anasagasti, *Enseñanza de la Arquitectura*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1923.

La revista *La Construcción moderna*, publicaba ejercicios fin de carrera de la Escuela de Madrid en los años diez y veinte.

⁴ Proyecto de Mausoleo para Beethoven en Viena, último trabajo de la carrera, de Luis Moya. Obtuvo el Premio Manuel Aníbal Álvarez y se publicó en *Arquitectura Española*, año VI, enero-marzo de 1928.

⁵ Luis Moya y Joaquín Vaquero, Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana; véase *Arquitectura*, junio de 1929, y *Arquitectura*, abril de 1932.

Luis Moya y E. Pérez Comendador, Proyecto de Monumento a Pablo Iglesias; véase *Arquitectura*, sept.-oct. de 1932.

⁶ Se alude a la interpretación de Ignacio Solá-Morales Rubió en *El expresionismo*, Publs. de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1977.

⁷ Luis Moya, Proyecto para el IV Concurso Nacional de Arquitectura, Museo de Arte Moderno en Madrid; véase *Arquitectura*, sept. de 1933.

⁸ Luis Moya, Proyecto para el Concurso de Edificio destinado a Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos, *Arquitectura*, marzo-abril de 1935.

⁹ El Sueño está, sin duda ninguna, influenciado por el hecho de la guerra. De todos modos, es preciso hacer notar cómo se produce por un deseo de experimentación ajeno a ella. A juicio de quien esto escribe, Moya se propone revisar lo moderno mediante una alternativa clasizante aprovechando el tiempo de guerra. Esta marcará el tema, pero el monumento funerario a la muerte heroica podría haber sido otro monumento o edificio, pues se trata sólo de un pretexto para emprender una experiencia disciplinar.

¹⁰ Luis Moya compra en Alemania el libro de Emil Kauffman *Von Ledoux bis Le Corbusier*, poco antes de la guerra civil. Con rudimentos de alemán y un diccionario se dedicará a traducirlo y leerlo, ya en tiempo de guerra.

¹¹ Tal explicación fue dada oralmente a quien esto escribe.

¹² Luis Moya, «Grandes Conjuntos Urbanos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 87, marzo de 1949. Se trata de una serie de conjuntos urbanos de todos los tiempos dibujados por L. M. a la misma escala. Los dibujó en guerra, publicándose donde queda dicho con unos comentarios del tiempo de su publicación.

¹³ La influencia del pensamiento de Eugenio D'Ors es, en Moya, notable, y debida incluso al contacto personal. Moya pertenecería a la Academia Breve, y Eugenio D'Ors contesta su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando.

Unidos en ideales próximos, la arquitectura de Moya no fue, sin embargo, expresión del pensamiento dorsiano, aunque sí, tal vez, aquella que más se le acercaba.

¹⁴ Véase *Henri Sauvage. 1873-1932*. Ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1976.

¹⁵ Sobre lo contradictorio de las ideas de Reconstrucción y de Nuevo Estado, que conviven como ingredientes del primer franquismo, ha llamado la atención Carlos Sambricio en «...[que coman República] Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra», Catálogo de la Exposición «*Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*», Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.

¹⁶ El Teatro Real es una pieza básica del conjunto de los alrededores del Palacio. El estudio de lo que ambicionaba ser este conjunto, en tiempos de Muguruza, puede observarse hoy, con todo detalle, en la monumental maqueta que se conserva en la Oficina Técnica de Arquitectura del Patrimonio Nacional (Palacio Real).

¹⁷ El trabajo se realiza conjuntamente con Diego Méndez. El proyecto es de 1941, construyéndose a partir de 1946.

¹⁸ La sistemática de las bóvedas tabicadas —expuesta en el libro del mismo nombre, publicado en 1947 por la Dirección General de Arquitectura— quiere partir de la tradición española, apoyándose en la albañilería catalana, en la extremeña y en el antecedente de Villanueva.

¹⁹ Giorgio Grassi, *La poetica dell'ovvio*, en *Lotus*, 15, 1977.

²⁰ Giorgio Grassi, *La costruzione logica della architettura*, Padova, 1966. Trad. cast. en ed. del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972.

²¹ Véase Luis Moya, «Las ideas en la arquitectura actual», revista *Fondo y Forma*, núm. 1, 1944.

²² Véase, en este sentido, Rafael Monco Vallés, *La llegada de una*

nueva técnica a la arquitectura: las estructuras reticuladas de hormigón armado, Publicaciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1975. Nótese, por otro lado, la contemporaneidad de Moya y Terragni.

²³ Véase el capítulo del ornamento en Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlín, 1916. Versión italiana con el título *Osservazioni elementari sul costruire*, en Franco Angeli, Milano, 1974.

²⁴ Aunque esta expresión es parcialmente una redundancia, ya que la arquitectura rural española procede muchas veces de modelos cultos, contrariamente a lo que sugiere la acostumbrada expresión «arquitectura popular».

²⁵ La experiencia de la hilera de viviendas en Usera, programada, como tal experiencia, por la Dirección General de Arquitectura en su ambición por sistematizar u orientar, al menos, la edificación residencial, no fue luego utilizada según tal ambición, permaneciendo como episodio relevante sólo en el puro plano biográfico de Luis Moya.

²⁶ En cuanto al tema de la iglesia, la capilla de Carabanchel inicia el desarrollo que se verá satisfecho, en primer lugar, en San Agustín. Y en cuanto al tema del conjunto, será tratado a gran escala en la Universidad Laboral de Gijón, y en una intermedia entre ésta y la del Escolasticado, en la Fundación San José de Zamora.

²⁷ Véase Bibliografía y lista de obras.

²⁸ Luis Moya, *La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón*, Publicaciones de la Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1948.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Conceptos tales como Idea, Verbo, etc., podrían dar lugar a examinar, con un mayor rigor, el discurso cristiano-platónico en que L. M. se apoya, tal y como anteriormente se ha apuntado.

³¹ Véase *Bóvedas Tabicadas*, cit. en la nota 18.

³² Sergio Bettini, *L'architettura di San Marco* (parte III, «Il problema architettonico»), ed. Le tre Venezie, Padova, 1946. Versión castellana con el título *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*, Ediciones 3, Buenos Aires, 1963.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Moya, se va, pues, a alejar en la iglesia de su confesada filiación helenística, de la idea de composición por elementos que es siempre propia de un racionalista, de un analítico como él. Me atrevería a decir, sin embargo, que Moya realiza en San Agustín, a pesar de todo, una interpretación helenística, estructural, del espacio romano, por contradictorio que pueda parecer: esto es, una interpretación que se apoya en algunos mecanismos de composición por elementos.

³⁶ S. Bettini, *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Geométricamente se expresaría así: dado el espacio circular, el construido en San Agustín se obtiene de él aplicando como parámetro el factor 24/19,20 a las dimensiones medidas en el eje puerta-altar, considerado éste como el de abscisas de un sistema cartesiano.

³⁹ S. Bettini, *op. cit.*

⁴⁰ Aunque tal ideal es, parcialmente, tautológica y, por tanto, específicamente arquitectónica: el ideal artístico al servicio del cual se concibe esa unión es, en alguna medida, la simple coherencia y perfección de la unión misma.

⁴¹ Lo contrario, para entendernos, habría sido pedir prestada una idea formal, una especie de vestido arquitectónico, que resolviera el exterior independientemente y que alcanzara un sentido —sea el que fuera éste— al margen de la coherencia con la propia iglesia como totalidad. El historicismo español del siglo xx, tanto el anterior a Moya como el contemporáneo a él, siguió normalmente criterios semejantes.

⁴² El frente de iglesia en forma de gran arco, en cuyo fondo generalmente se disponía un retablo, es uno de los *Invariantes castizos...*, de la conocida obra de Chueca Goitia, cit.

⁴³ Para mayor certeza, en uno de los bocetos de San Agustín hecho en el momento que se alude, aparece la anotación: «véase, *Aguilas del Renacimiento*», puesta como recordatorio para consultar la obra de Gómez Moreno.

⁴⁴ En este sentido, Moya se alinearía con algunas figuras catalanas anteriores. Con el propio Gaudí, incluso.

⁴⁵ Tal vez lo menos conseguido del interior sea el empeño en la existencia de una tribuna superpuesta, que rompe la, por otro lado tan cuidada, continuidad del espacio.

⁴⁶ Es muy importante en Moya el sentido *acumulativo* del ornamento, que aquí quedaría disminuido por la falta de las columnas, y empalidecido así el carácter de retablo que se quiere para la hornacina.

⁴⁷ No es nuevo ni aislado este tema en Moya. La *fantasía* del clasicismo capaz de conducir a éste por un fuerte sentido *pompeyano*, en el que los órdenes aparecen como *joyas* independientes que concretan la imagen y se da paso a elementos barroquizantes y caprichosos de carácter surrealista, está aquí presente en la espadaña. En el exterior, los ángeles metálicos que la acompañan, y hasta la linterna, toman también esa densa *aura* que los convierte en *objet trouvé*. Y en el interior, vendría a ocurrir algo semejante con el baldaquino en el que el altar se encierra.

Enormemente atenuado el carácter surrealista, tal vez sea en el interior de la capilla de Gijón donde se deposita la mayor confianza en la concreción final del espacio mediante los órdenes superpuestos, tema que está presente, por otro lado, en la mayoría de sus obras.

⁴⁸ S. Bettini, *op. cit.*

⁴⁹ La capilla de la Universidad Laboral de Gijón se proyecta en 1948, esto es, después del primer proyecto de San Agustín, pero antes de las decisiones finalmente tomadas para éste. Debido a su distinto valor como volumen exterior, el proyecto y la obra se desarrollan más linealmente y sin las dificultades surgidas en el templo madrileño.

⁵⁰ Así lo declara el autor en su texto *La obra arquitectónica del Orfelinato minero de Gijón*, cit.

⁵¹ Se trata, esta vez, de la solución más barata, más técnicamente ajustada y, casi en consecuencia, del diseño más sofisticado de entre todos los de aquellas cúpulas construidas por Moya.

⁵² Véase el elenco de obras citado.

⁵³ Sobre este tema, véase el propio trabajo de quien esto escribe: *Madrid, los años cuarenta, «Ante una moderna arquitectura»*, en el Catálogo de la Exposición *«Arquitectura para después de una guerra. 1939-49»*, cit.

Sobre el soporte ideológico de la arquitectura de los años cuarenta puede verse, también de quien esto escribe, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las Arquitecturas», en *Arquitecturas*, bis, 12, marzo de 1976. (Este texto es el origen de los dos últimos capítulos de este trabajo.) Véase, además, Carlos Sambricio, «Por una posible arquitectura falangista», en *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976, e Ignacio de Solá-Morales, «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)», en *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976.

⁵⁴ Sobre todo, si se piensa en lo ideológico como discurso transmisible, y hasta operable, a través de la arquitectura, tal y como algunos críticos siguen sosteniendo de hecho desde una posición que, en algunos, se remonta a la fundación de los más arcaicos tópicos «progresistas». El diverso discurso de la arquitectura como parte de lo real atiende de modo *denotativo*, diríamos, sólo a lo específico, y todo otro discurso sólo es connotativo; esto es, sólo puede ser descrito a través de un código intermediario en el que ha debido ser previa e inevitablemente incluida la lectura que con él se conseguirá.

⁵⁵ Antón Capitel, *op. cit.*

⁵⁶ De todos modos, el fascismo más derechista, menos deseoso de ser tenido por socialista, fue el español.

⁵⁷ Véase Antón Capitel, *op. cit.*; Carlos Sambricio, *op. cit.*, e Ignacio Solá-Morales, *op. cit.*, nota 53.

⁵⁸ Tal vez la explicación aún mejor —en cuanto más completa— pueda ser la de S. Payne, *Historia del Fascismo español*. En cualquier caso, el tema sigue poco estudiado.

⁵⁹ Pedro Rodríguez Alonso de la Puente, acaba de titularle en *Arquitectura* (1945) cuando recibe el encargo. Había sido alumno de Luis Moya.

⁶⁰ De hecho, y debido fundamentalmente al desarrollo político que luego se apunta, se olvidará desde el principio este planteamiento de los fundadores. Las especialidades a enseñar serán dictadas por el sesgo capitalista, sin corrección alguna, que tomará el país, erradicándose cualquier intento de sistematización agrícola. La Granja-escuela, provista de excelentes instalaciones, no funcionará nunca, encontrándose hoy convertida en pabellones convencionales de enseñanza.

⁶¹ Se nombran también cinco aparejadores, uno como ayudante de Moya en Madrid y cuatro más para la dirección de obra. En la calle de Santa Elena de Gijón se abre una oficina que sirve de Secretaría del Patronato y de Gabinete Técnico. El elenco total de autores y colaboradores fue el siguiente:

Arquitectos autores del proyecto:

— Luis Moya Blanco, Pedro R. de la Puente y Ramiro Moya Blanco.

Colaboradores:

- en el proyecto o alguna de sus fases: Enrique Huidobro, Juana Ontañón y Manuel López Mateos, arquitectos.
- en la dirección de la obra: José Díez Canteli, arquitecto.
- en el diseño y cálculo de estructuras: Luis García Amorena y Manuel Thomas, arquitectos; Juan Moya Blanco, ingeniero.
- en el ajardinamiento: Javier de Winthuyssen, proyectista y especialista en jardines.

Aparejadores:

- en el proyecto y la dirección de la obra: Manuel de las Casas Rementería.
- en la dirección de la obra: Alberto Fernández García, Luis Junquera, Fernando Martín y José María Mendoza.

Artistas colaboradores: Manuel Alvarez Laviada, escultor; Joaquín Valverde y Enrique Segura, pintores.

⁶² Carlos Pinilla, falangista y franquista oficial hasta el colapso del régimen, era una personalidad bien conocida de éste, permanentemente Consejero Nacional de Falangé y, luego, del Movimiento. En tiempos de la Laboral se encontraba unido a la gestión de Girón. A él se debe la promoción y el encargo de la Fundación San José de Zamora —su obra personal— que encarga a los autores de la de Gijón.

⁶³ Además de las Mutualidades Laborales, colaboran la Confederación de Cajas de Ahorro, la Junta Interministerial del Paro, la Caja Nacional de Accidentes del Trabajo, y las Compañías de Reaseguros de Accidentes del Trabajo.

⁶⁴ Más adelante, además de la de Zamora, tampoco inicialmente concebida como Universidad Laboral, se construirán las de Córdoba y Sevilla, gestionadas durante el Ministerio de Girón.

⁶⁵ Pueden verse fotografías de ambas maquetas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 168, dic. de 1955. La primitiva en un anuncio, y la definitiva —que coincide casi por completo con la obra realizada—, encabezando la *Sesión de Crítica de Arquitectura* que se dedicó a la Universidad Laboral de Gijón.

⁶⁶ Hay razones incluso para sospechar que la Laboral pudo significar para el propio Franco un indicio de la rivalidad que Girón llegara, si no a poder tener, a intentar. Lo cierto es que el dictador, a pesar de que sus frecuentes viajes por Asturias le hicieron pasar un buen número de veces junto a la Laboral, no visitó nunca ni la obra ni el conjunto terminado y siempre ignoró, al menos oficialmente, el asunto.

⁶⁷ Javier Lahuerta ofreció su testimonio en conversación con quien esto escribe.

⁶⁸ Aunque algo hubo, sin embargo: José María Fernández, propietario agrícola gijonés, falangista, y uno de los *patronos* primitivos, fundadores y padres de la idea, que adquirió en Gijón casi el paralelismo con la figura del ministro, como él populachero y demagógico, aunque en versión gijonesa, será descubierto y acusado por alimentar su propio ganado con los piensos de la Granja-escuela, delito de escasa montañ económica, y lo pagará con varios años de cárcel. El será el chivo expiatorio de aquel gran delirio que, al no ser comprendido, se imaginó más simple: como un oculto negocio. Su retrato preside el Salón de Actos con los demás *patronos* desde el techo pintado por Enrique Segura.

⁶⁹ Luis Moya, *Las ideas en la arquitectura actual*, cit.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre la Universidad Laboral de Gijón. *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, dic. de 1955.

⁷² Asiste a la *Sesión de Crítica*, entre otros, Gutiérrez Soto, Mariano García Morales, Carlos de Miguel, Genaro Cristos, Juan Corominas y Julio Galán. No asiste ninguna de las «jóvenes figuras» madrileñas de

entonces, tal vez porque la Sesión se celebró en Gijón, después de una visita al edificio, aún sin finalizar por completo.

⁷³ Acaso el instinto de Moya percibió el fuerte matiz panteístico que invade en Asturias hasta a la propia Iglesia Católica, sobre todo en cuanto está en contacto con las manifestaciones que se tienen por más propias del país. Puede que sea Covadonga el máximo ejemplo encarnado de una simbiosis panteísta, bien explícita en la propia cueva de la Virgen, pero llevada incluso a capillas interiores al conjunto, como la que, en el antiguo Hostal, proyectó y construyó el arquitecto Miguel García-Lomas Somoano (1945), y presente, por otro lado, en el aura mágica reconocida a la comarca cuyo centro mítico sería Covadonga y que engloba el macizo occidental de los Picos de Europa.

⁷⁴ Se hizo casi popular una frase de Girón que, de modo muy simple, lo resume: «También los obreros tienen derecho a columnatas».

⁷⁵ Véase nota 71.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷ Expresión de Moya en conversación con quien esto escribe.

⁷⁸ La asombrosa (a juicio de quienes entonces la comprobaron) baratura de la obra fue debida, en primer lugar, a la exhaustiva utilización de fábrica de mampostería y el empleo sistemático de albañilería a la catalana, sustituyendo los forjados por bóvedas de rasilla, con gran economía de hierro y cemento. Todo ello logrado también mediante una excelente mano de obra artesana, entonces de rentable costo, y por disponer de piedra local de fácil extracción y trabajo, además de simplificarse mucho las fundaciones debido a la consistencia pétreo del terreno. L. M. B. añade la razón de la inexistencia de instalaciones que no fueran las elementales, y con una pequeña incidencia por metro cuadrado. Cree recordar que el coste por unidad de superficie iba siendo parecido, en los distintos períodos, al módulo de viviendas protegidas.

Javier Lahuerta (arquitecto comisionado para informar técnicamente al servicio de la investigación de posibles irregularidades administrativas resultadas inexistentes, investigación que llevó a cabo el Tribunal Supremo) dice que la valoración hecha en su inspección, conjuntamente con el arquitecto Luis Rodríguez Hernández, resultó superior al coste real, pues el edificio había sido sorprendentemente barato si se comparaba, al menos, con lo que la riqueza de su aspecto sugería.

Aunque el tiempo transcurrido desde el comienzo (1948) hasta que se interrumpen las obras (1957) vicia la simple posibilidad de comparación, puede citarse la cifra de 450 millones de pesetas, aproximadamente, como aquéllas totalmente invertida en el edificio principal.

Tal inversión incluyó la mayor parte del mobiliario y de la decoración, la jardinería y las instalaciones deportivas, así como deben restársele las zonas aún inacabadas junto a la biblioteca, en el Pabellón de estudios superiores y en las naves. La cifra aproximada del volumen construido es de 600.000 m³. Las diversas partes que componen la obra, tan distintas según su tratamiento, construcción y acabado, la cierta imprecisión de las cifras y los años de duración de la obra, no permiten en este aspecto conclusiones muy exactas que sólo cuenten con estos datos; es posible, sin embargo, hacerse idea del tamaño de la operación y de su coste. Estos datos, entre otros muchos, fueron obtenidos por quien esto escribe en los archivos de la propia Universidad Laboral.

⁷⁹ Véase Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Roma-Bari, 1973. En castellano, versión primera del ensayo en *De la Vanguardia a la metrópoli: para una crítica de la ideología arquitectónica*, Barcelona, 1972.

⁸⁰ Esto es, más allá de las representaciones pictóricas de Arduino Cantafora, o de las composiciones metafóricas del propio Rossi.

⁸¹ Véase Aldo Rossi, cit.

⁸² El párrafo precedente alude a cuanto el estudio de la Laboral podría iniciarse con este capítulo, pues la comprensión de esta obra sólo se logrará si se conocen las condiciones que la hicieron posible, pero también si no se dejan al margen las consideraciones independientes capaces de ser despertadas por la arquitectura que generaron.

El juego dialéctico entre ambos planos hizo la realidad. Si, casi simplemente por allanar el camino, se han expuesto primero las circunstancias que originaron la construcción y las ideas que la fueron concibiendo, este capítulo propone dejar todo ello al margen y comprender el edificio como arquitectura.

En favor de una sintética y unitaria expresión de la figura intelectual de L. M. B., se ha realizado esta lectura arquitectónica de un modo sumario, y en relación con la exposición del resto del trabajo.

⁸³ El propio Moya habló, a propósito del tema, de El Escorial. Véase *Sesión de Crítica de Arquitectura*, cit.

⁸⁴ Aquí queda expresada, de nuevo, la cercanía al pensamiento de Rossi en cuanto participación común de un análisis histórico. Podemos sintetizarla, en este caso, en el modo de entender la ciudad en términos de arquitectura, en la idea de ciudad por partes, en el valor dado a las formas emergentes y a los tipos, y hasta en la técnica de yuxtaposición, superposición y collage.

⁸⁵ Emil Kauffman, *La arquitectura de la ilustración*, trad. cast. en Barcelona, 1975.

EPILOGO A ESTE LADO DEL PARAISO

En el pabellón de estudios superiores de la Universidad Laboral de Gijón y, singularmente, en el dibujo de sus plantas, quedaba ya expresado un modo de entender la arquitectura que se salía fuera de aquel denso ideal que condujo a Moya por el camino de la utopía clasicista. La seguridad escurialense de sus primeros pabellones desaparece, ocupando su lugar un interés por la forma arquitectónica más afín a sus contemporáneos, apuntando hacia las versiones *informalistas* que ganan el panorama internacional en los primeros cincuenta. La transformación de Le Corbusier, la fuerza de Alvar Aalto, los diseñadores y arquitectos informalistas italianos, etc., van dando un giro al «*estilo internacional*» capaz de hacerle perder la rigidez de los años de anteguerra, y que tendrá el poder de aparecer ante Moya como algo más atractivo.

Pues cuando en la Laboral se emprende el último estadio, las condiciones de la construcción son ya más favorables a las técnicas modernas que a las artesanías tradicionales. Es como si el clasicismo tuviera así, obligadamente, que desaparecer con ellas, forzando a Moya a acudir a un modo tanto más modernizado como más personal, modo que se acusará especialmente en los interiores.

Con el informalismo se logrará una dinámica espacialidad que debe, sin embargo, ajustarse a la convencionalidad de la estructura de hormigón y

a los secos planos horizontales que limitan el interior, pero que se apoya en la riqueza del trazado de la planimetría mediante el diseño de escaleras, voladizos y elementos constructivos. Planimetría y elementos que sustituyen tanto a la construcción tradicional como al perdido lenguaje clásico.

Caminos parecidos tomarán otras obras de Moya en este período, como la casa Ozores en la finca «Cantos Negros», en Torrelodones (1956), y, sobre todo, el edificio de viviendas en la calle de Pedro de Valdivia, 8, Madrid (1954-57), ejemplo de gran interés.

La casa de Pedro de Valdivia parte de una estructura resistente convencional y de una disposición de edificio con tres fachadas (dos de ellas, las opuestas, principales), disposición afectada por la presencia de los dos círculos desiguales que resuelven el patio y la escalera. Con tales elementos se resolverá el programa de la casa acudiendo a la riqueza y libertad formal que permiten, riqueza y libertad que se reservarán para el núcleo del edificio, pues tanto las crujías exteriores como las fachadas permanecen por completo ajenas a ellas, fiando su buen diseño a la precisión y calidad de los detalles.

En efecto, las cuidadísimas carpinterías, la rejería, el encuentro entre forjados y ladrillo y la propia elección y tratamiento de éste, y otros muchos detalles soportan la calidad de una ima-

gen urbana que no busca originalidad alguna y que queda entendida en cuanto simple soporte de los elementos domésticos que necesita. De especial interés es la fachada oeste que, al dar a un estrecho callejón, se ha planteado como lateral, resolviendo la crujía de encuentro entre locales de estancia —al norte— y dormitorios. Y es curioso que Moya reserve este lateral para acumular en él, más escondidas, las referencias más *densas*: allí aparece clara una nítida inspiración en los balcones de Zuazo para la Casa de las Flores, o se matiza y complica la definición de los huecos separando su marco de piedra del arco superior de ladrillo, al tiempo que el basamento, al dar límite a un sótano en el que el muro de contención se ha resuelto con bóvedas, toma una textura mixta y rugosa al modo de las antiguas fábricas toledanas.

Es ésta así una casa para estudiar despacio, en todos sus detalles, y que daría la prueba de la fertilidad de Moya cuando de hacer arquitectura moderna se trata.

Al margen de sus trabajos con edificios eclesiásticos, ya comentados antes, Moya construye, por ejemplo, la casa para la Mutual del Clero en la plaza del Conde del Valle-Suchil, ejemplo bien interesante, o amplía el Asilo de Santa Ana y San Rafael en Doctor Esquerdo. También construye, juntamente con el arquitecto Domínguez Salazar, el nuevo Colegio del Pilar en el Barrio del Niño Jesús, en Madrid, del cual referimos ya su proyecto de capilla.

Pero interesa destacar ahora, sobre todo, un trabajo aparentemente menor: el pabellón para ampliar el Colegio del Pilar en la calle de General Mola (1959), ejercicio que considero de extremo interés.

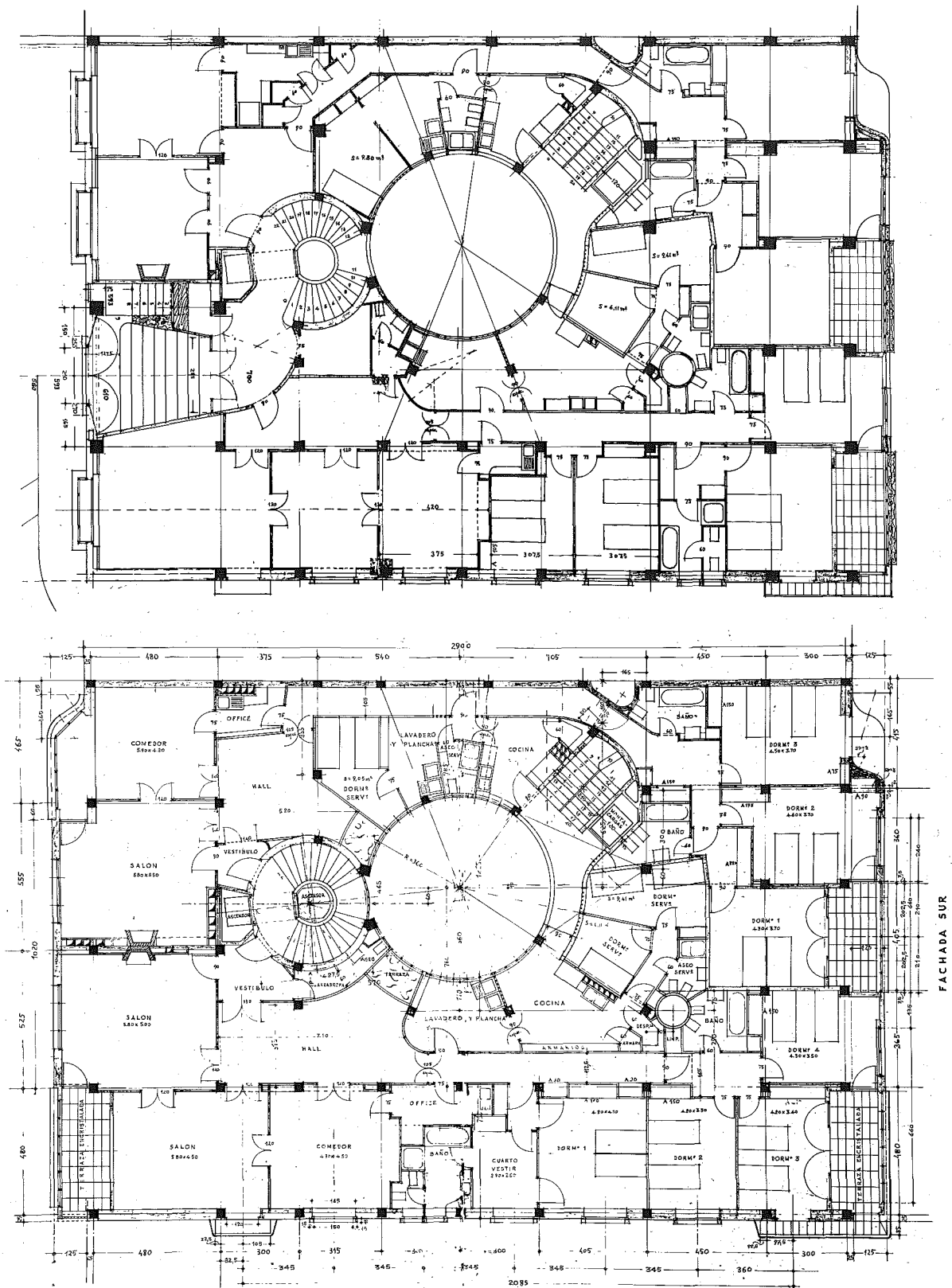
Allí Moya se encuentra con la necesidad de completar el Colegio que, para asilo, construyera Manuel Aníbal Álvarez de 1910 al 12. Es éste un conjunto que abandona casi por completo las

viejas ideas de la disposición tipológica tradicional para abrazar el método de la composición por elementos *beaux-artista*. Su filiación queda patente incluso en el lenguaje, pues el vocabulario gótico para el tema se soporta con criterios y trazados académicos.

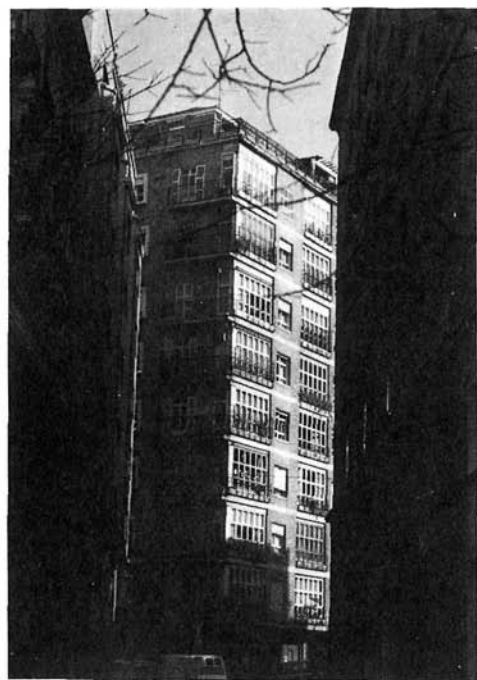
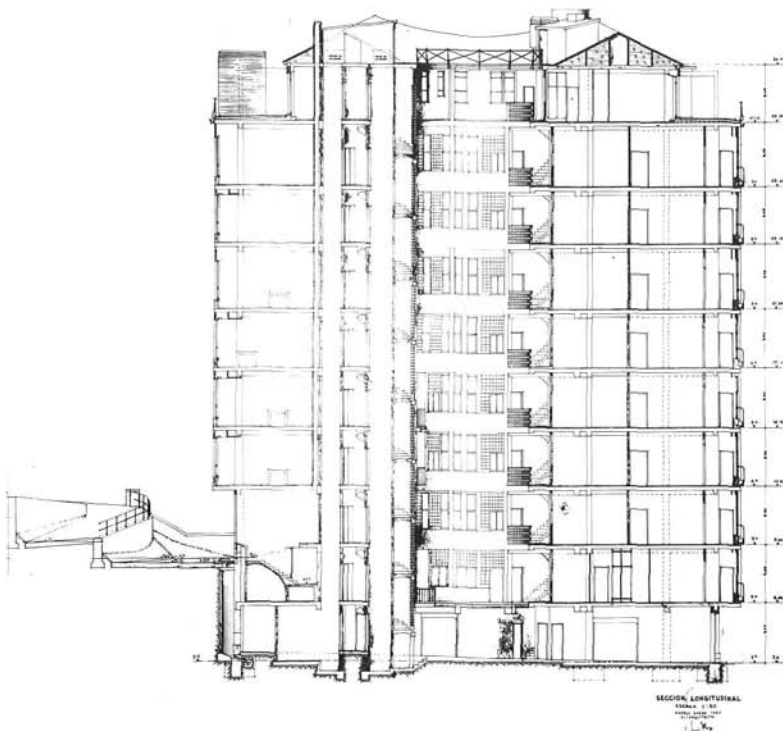
Luis Moya elegirá un buen emplazamiento para el nuevo pabellón: su situación como borde final por la calle de Ramón de la Cruz le permite concebir el volumen como cierre del patio frente a la calle, como muro grueso que abre el edificio al sol del sur. La fachada hacia fuera, muro destacado como tal, dobla chaflanes y define la totalidad del contacto con el exterior, mientras una estructura porticada y con fuertes voladizos logra que el cuarto lado, el interior, sea una fachada tan abierta hacia el patio como las del muro se cierran respecto de la calle. Esta condición de edificio de dos caras muy distintas, o, si se quiere, de gruesa muralla en la que excavar un edificio como si de un conjunto de nichos se tratara, constituye la fértil idea que anima el proyecto.

El muro de fuera podrá así relacionarse visualmente con el conjunto, guardando su unidad desde la calle. Sin necesidad de acudir al lenguaje gótico, basta con seguir el criterio del edificio anterior al dividir la fábrica en estructura y en plementería, destacando los elementos de aquélla como pilastras, impostas, etc., y rellenando ésta con fábrica de mampuestos. El gusto por las superficies medidas por sus elementos y fuertemente texturadas mediante éstos y los materiales quedará con ello satisfecho.

Pero sabemos cómo el recurso del muro externo le había permitido liberar el del interior, abriéndolo al sol. El funcionalismo más estricto inundará el diseño de esta cara interna, conduciendo la estructura a un papel obvio, haciendo alarde de su condición volada y reduciendo todo elemento a la máxima simplicidad y oportuna presencia. El

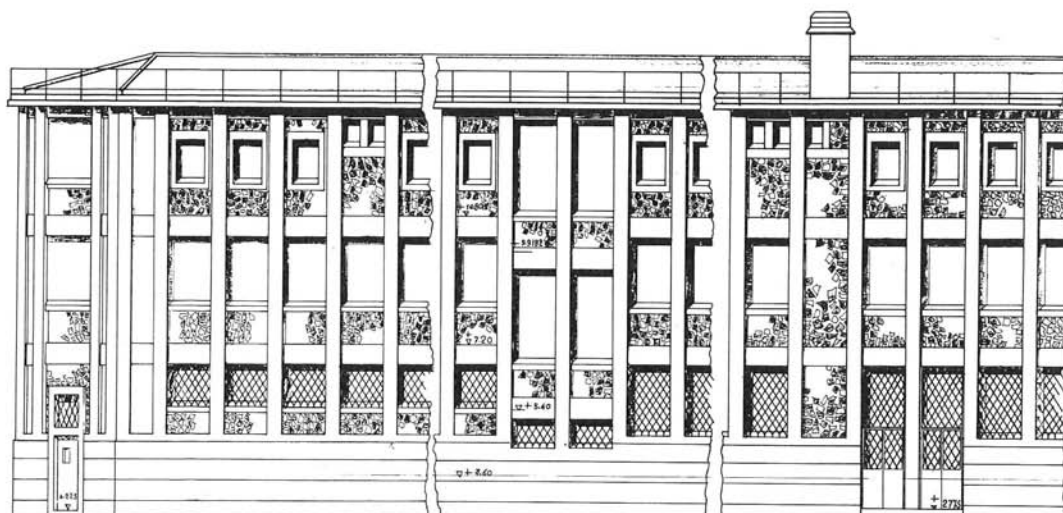
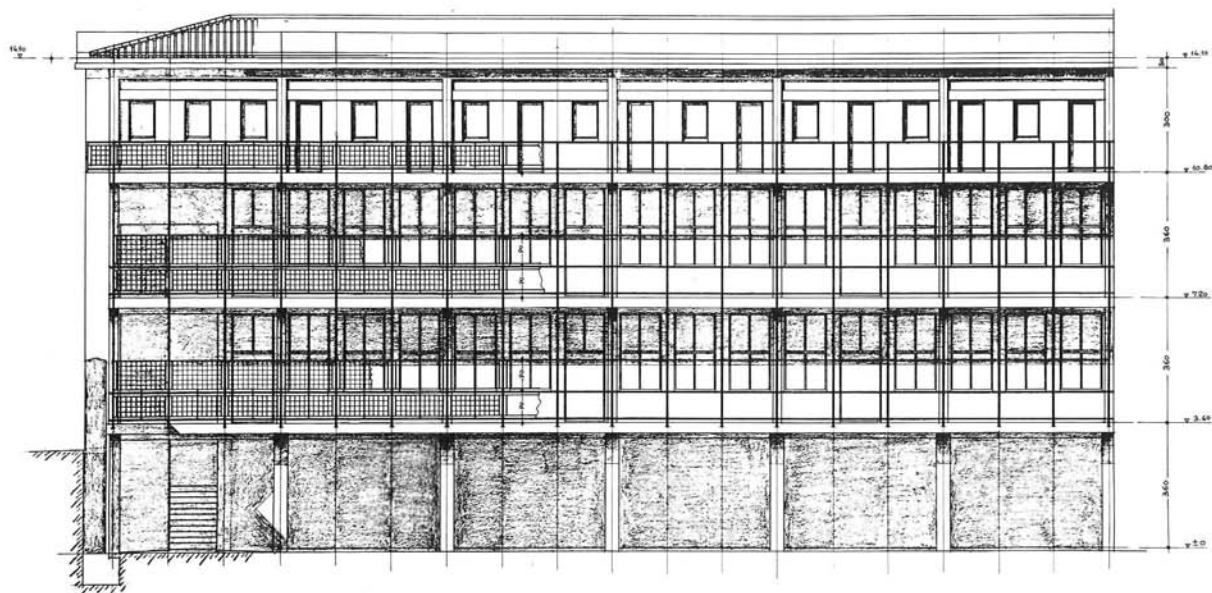
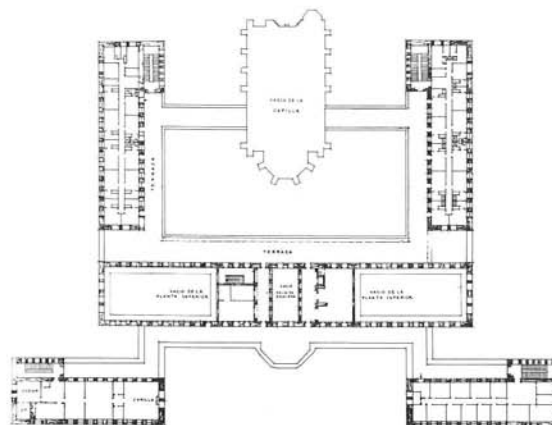


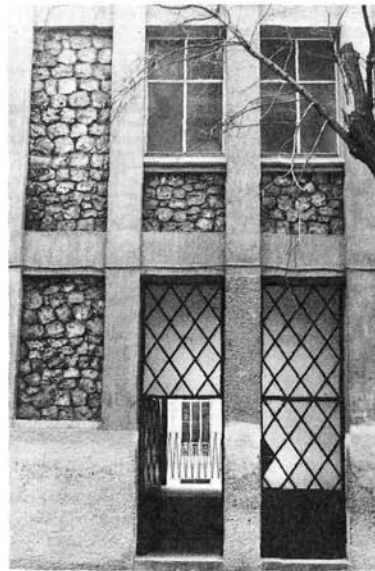
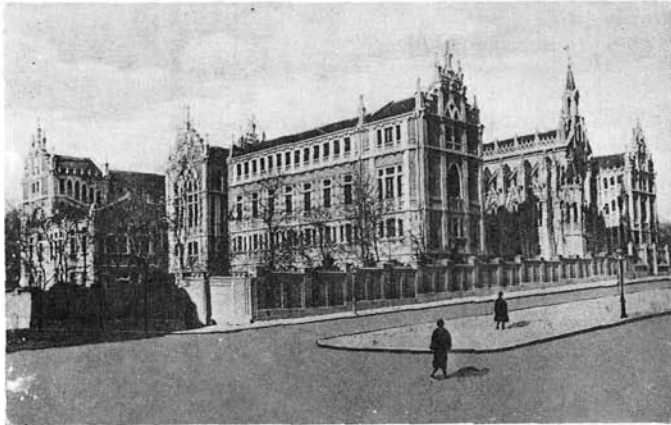
Casa en la calle de Pedro de Valdivia, Madrid (1954-1957). Plantas baja y tipo.



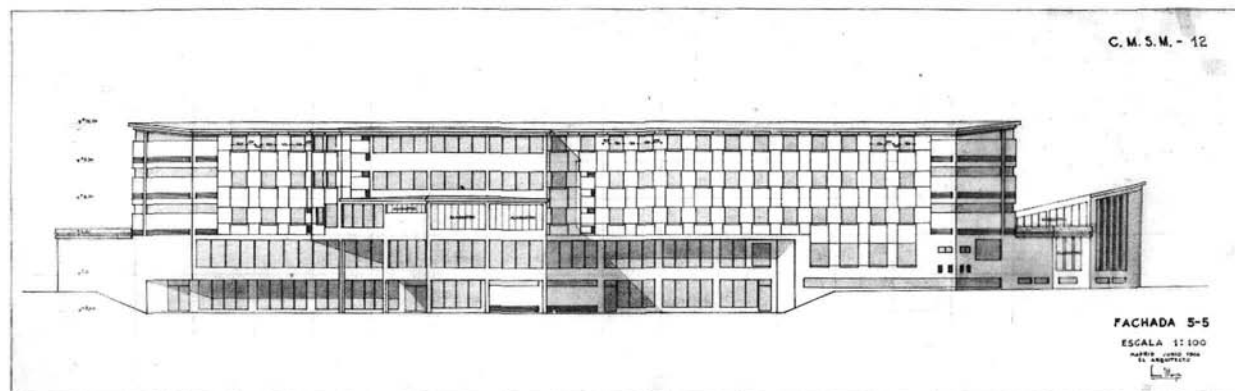
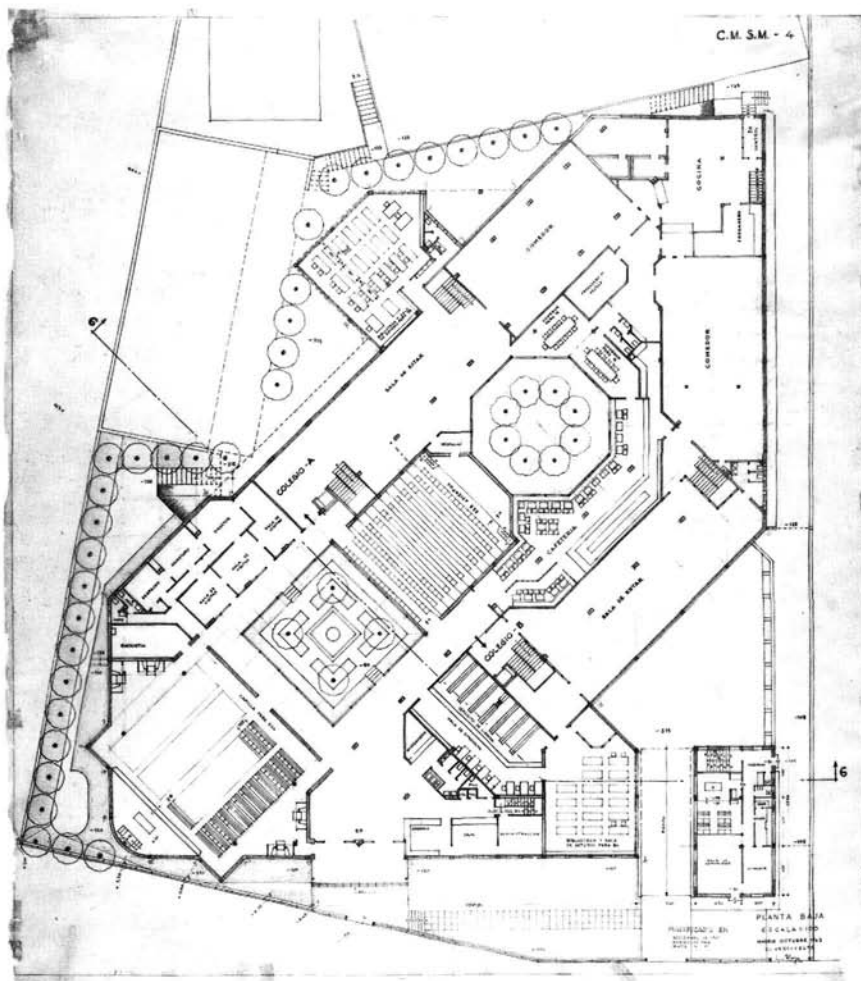
Casa en Pedro de Valdivia (1954-57).

Ampliación del colegio del Pilar
en Don Ramón de la Cruz, Madrid
(1959-1960).

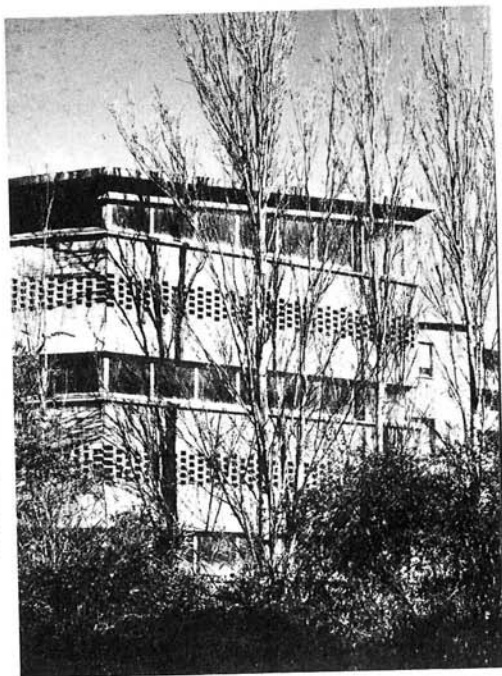




Ampliación del colegio del Pilar, Madrid (1959-60).



Colegio Mayor Chaminade en la Ciudad Universitaria, Madrid (1963).



Colegio Mayor Chaminade, Madrid (1963).

criterio acumulativo y texturado hace también su aparición, en una posición ahora próxima a temas tales como el del patio de Pedro de Valdivia, y manteniéndose muy próximo a maneras que, más tarde y con una resonancia más internacional, fueron muy del gusto del arquitecto romano Ridolfi. Ventanas, rejas, paños de pavés, barandillas..., se disponen allí donde la estricta necesidad lo exige, incluso con alguna continuidad en exceso inmediata. La apariencia visual volverá a acercarse a lo ya observado otras veces, a la materia texturada y mixta que nos había permitido compararle con un pintor de pincelada gruesa, distinta y continua.

El Colegio Mayor Chaminade para los padres marianistas (1964) pertenece a un momento referido ya con la Parroquia de Carabanchel Alto, teniendo, a mi juicio, un mayor interés que ésta y suponiendo una desenfadada y fértil actitud en el trabajo con los instrumentos de la arquitectura moderna.

Las ideas contemporáneas le llevarán a resolver el edificio con un gran basamento de servicios al que se superponen tres cuerpos: la capilla y los dos pabellones de dormitorios. La rigidez de tantas versiones modernas le es ajena, y, si bien la capilla sigue literalmente el esquema parabólico, el programa deforma la simplicidad lineal de los pabellones, haciéndolos irregulares en las áreas menos visibles y resolviendo tales accidentes con el cuidado puesto en un elaborado lenguaje que tiene como medios a los elementos constructivos.

La torcedura a la que, por invitación del solar, la planta se somete, hace intervenir una composición que utiliza ángulos de 90 y de 45°. Tal recurso le ayuda a completar los detalles de un programa complejo y le permite, como importante matiz a destacar, el logro de un convincente remate de los pabellones lineales, que no acaban así de improvisado, sino con estudiadas soluciones de continuidad entre una y otra fachada. El ángulo dado a estos remates y la sencilla e inteligente cubierta logran que el edificio adquiera, mediante ellos, una voluntaria y lograda expresividad. Como es común a sus obras, el estudio del detalle concreto favorecerá también a ésta, dándole la especial calidad e interés a que nos tiene acostumbrados y configurando uno de los más atractivos ejercicios edificatorios de las realizaciones universitarias madrileñas posteriores a la guerra civil.

Con ella cerraremos este estudio. Al lector que hasta aquí llegue, que piense en todo lo dicho como el esfuerzo por explicar una obra difícil y casi olvidada, pero siempre superior a cualquier texto que intente apresarla. Nada más grato para el autor del anterior escrito que permitir a cada uno su propio examen, su personal juicio. Que servir, si acaso, de muleta primera para ser, con rapidez, abandonada.

Antón Capitel.

De 1976 a 1979, y otoño e invierno de 1980-81.

NOTA BIOGRAFICA DE LUIS MOYA BLANCO

L. M. B. nació en Madrid el 10 de junio de 1904, en el seno de una familia acomodada de cinco hijos. Su padre, Luis Moya Idígoras, ingeniero de Caminos, era funcionario del Canal de Isabel II, para el que construyó el depósito de Joaquín García Morato; y estaba casado con Esther Blanco Jaureguiberri, de ascendencia vasca y mejicana.

L. M. B. queda pronto influenciado por la personalidad de su tío Juan Moya, hermano de su padre, arquitecto y catedrático —de Modelado y Detalles Arquitectónicos— en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Esta admiración le lleva a estudiar la carrera, aún en contra tanto de la opinión de su padre como de la de su tío, pues ambos preferían que hubiera ingresado en la Escuela de Caminos. La ascendencia de ambas figuras en la personalidad intelectual de L. M. B. es notable. Se puede decir que, de su padre, heredará la pasión y la aptitud para la técnica, la cualidad de gran constructor que también aquél tuvo. Con su tío aprenderá lo que le permita desarrollar tal cualidad, contagiándose de él en el amor a la artesanía y a la sabiduría de los antiguos oficios. Aunque su tío será también una figura a la que él deberá responder: Juan Moya era un arquitecto pesimista que consideraba a la arquitectura de su tiempo —aquella que se desarrolla desde la década final del siglo hasta los años veinte— en grave decadencia, lo que venía a provocar en él, como profesional, una actitud ecléctica en la que el desencanto no impedía la corrección e, incluso, la maestría en el oficio. L. M. B. tomará de su tío el reconocimiento de la

decadencia en la arquitectura de sus años jóvenes, pero lejos de él la actitud desencantada y pesimista, huirá del eclecticismo, orientándose a la búsqueda de una arquitectura cierta —la verdadera— que no querrá reconocer en lo moderno y verá encarnada en la tradición clásica española.

L. M. B. cursa el bachiller con los PP. Marianistas, circunstancia que pesará también notablemente en su vida. Allí recibe la educación católica, ya iniciada por su familia, que tendrá para sí como ideología más propia. Pero además, nunca perderá el contacto con la Congregación religiosa, lo que le va a valer, por otra parte, y desde el final de la guerra civil hasta el inicio de los setenta, el recibir los encargos de muchos de los edificios que necesitaba aquella.

Ingresado en la Escuela de Arquitectura en 1922, y después de haberse preparado para ello con su propio tío Juan, de quien volverá a ser alumno en la carrera, recibirá allí los cursos, entre otros, de Flórez, de Lámpez, de Anasagasti, de Muguruza y de López Otero. Entre los compañeros de su pequeña promoción se cuentan Joaquín Vaquero Palacios, Luis Martínez Feduchi y José Manuel Aizpurúa, compartiendo en tal ambiente el interés por conocer la nueva arquitectura europea. (La satisfacción que originara en L. M. B. debió ser, en todo caso, muy medida, lejana del entusiasmo que, con respecto a Le Corbusier, manifestaba Aizpurúa ya entonces.) Después de ser alumno de Pedro Muguruza —en tercer año— comienza a trabajar en su estudio, donde

permanecerá como ayudante, con algunas intermitencias, hasta la guerra.

Con el trabajo fin de carrera —un proyecto de Mausoleo y auditorio para Beethoven en Viena— obtiene el título en 1927. Gana también con él el premio Manuel Aníbal Álvarez, y el proyecto se publica en la revista *Arquitectura Española*, de la Institución Libre de Enseñanza, juntamente con algunos trabajos de restauración arqueológica.

A partir de este momento, y compatibilizándolo con su trabajo en el estudio de Muguruza, L. M. B. inicia el ejercicio libre de la profesión, en el que atenderá escasos encargos particulares —sólo uno construido— y se presentará a numerosos concursos. Especializado en diseño y cálculo de hormigón armado por influencia de su padre, desarrollará este tipo de trabajo en el estudio de Muguruza. Una tal especialización le llevará a publicar algún texto sobre este campo, o a trabajos, por ejemplo, como el de emplearse como arquitecto de la contrata en la obra del edificio Capitol.

En 1928 obtiene el segundo premio en el concurso para un Dispensario Anti-tuberculoso y Anti-venéreo en Palencia, y en 1929 se presenta, conjuntamente con Joaquín Vaquero, al concurso para el Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana, en el que queda seleccionado el trabajo para la segunda fase. La entrega del proyecto en esta segunda fase, que les valdrá el tercer premio (1932), da motivo a un viaje por América que permite a L. M. B. conocer

Centro-América, Estados Unidos, Méjico —donde visitará las ruinas aztecas—, etc.

En otro orden de cosas, L. M. B. pertenece a una familia monárquica, ligada incluso a la Corona por lazos profesionales, por lo que votará a la monarquía en las municipales que la derribaron. Nunca intervendrá, sin embargo, en política activa durante el período republicano, ni pertenecerá a ningún partido o asociación política. Por el contrario, L. M. B. es hombre atento al fuerte acento cultural y polémico de la época, que se manifiesta en el Madrid de entonces. Inicia lo que será su buena biblioteca, en la que tendrán cabida tanto viejos tratados clásicos como la revista *A.C.*, de la que es suscriptor. Prueba de la atención, y hasta participación, en los intereses arquitectónicos nuevos fue su nombramiento como jurado, conjuntamente con Blanco Soler y Luis Lacasa, en el Concurso de Vivienda Mínima organizado por Fernando García Mercadal.

En 1932 concursa, conjuntamente con el escultor E. Pérez Comendador, al Monumento de Pablo Iglesias. En 1933 obtiene un accésit en el IV Concurso Nacional de Arquitectura para el Museo de Arte Moderno en Madrid.

En 1934 contrae matrimonio con Concepción Pérez Masegosa.

En 1935 gana el primer premio en el Concurso del edificio para Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos, y también en el V Concurso Nacional de Arquitectura para un Museo del Coche y del arte popular.

Habiendo sido ayudante de su tío Juan, en 1936 gana por oposición la Cátedra de Composición I en la Escuela de Arquitectura de Madrid. (Se trata de una asignatura del nuevo plan y no la impartirá ya hasta después de la guerra civil.)

Al iniciarse ésta, L. M. B. se encuentra en Madrid, donde permanece, siendo luego detenido y encarcelado en la Checa de Santa Isabel. Puesto en libertad por la inexistencia de antecedentes políticos, ingresa en la C.N.T. con ayuda de unos falangistas. Encuadrado en el Sindicato

metalúrgico con su propia especialidad —arquitecto— proyecta y dirige pequeñas obras de conservación y protección en edificios y talleres. Asiste a algunas reuniones con otros arquitectos, también encuadrados en C.N.T., como Bidagor, Bravo, Méndez, González Edo, De Miguel... De entre sus conversaciones y trabajos saldrán algunas de las ideas plasmadas luego en el Plan de Madrid de 1941, siendo ya Bidagor la opinión más autorizada. Por otro lado, y con la pequeña colaboración de Laviada, L. M. B. dibuja el *Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional*. También dibuja la colección de *Grandes Conjuntos Urbanos*.

Finalizada la guerra, se incorpora a la Escuela como catedrático, ingresa como arquitecto al servicio de la Dirección General de Arquitectura que desempeña Pedro Muguruza, su maestro y antiguo jefe, y es confirmado como arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional.

Para la Dirección General de Arquitectura realiza distintas obras, formando parte de la Oficina Técnica de la Junta de Reconstrucción de Madrid que, dirigida por Bidagor, elabora el Plan General de Ordenación Urbana de 1941. Dirigió los anteproyectos de poblados del Tercio y del Terol (1941), realizados por un equipo de ocho arquitectos, aunque no llegó a pertenecer a la Comisaría de Ordenación Urbana.

En 1943 gana, con E. Huidobro y M. Thomas, el Primer Premio para la Gran Cruz del Monumento Nacional a los Caídos, que, como es bien sabido, no se construye según su propuesta,

En 1945 inicia el proyecto para la Iglesia Parroquial de San Agustín. En 1946, con E. Huidobro, P. R. de la Puente y R. Moya, el de la Universidad Laboral de Gijón. En 1947, con De la Puente y R. Moya, el correspondiente a la Fundación San José de Zamora.

En 1947 la Dirección General de Arquitectura publica su libro *Bóvedas tabicadas*.

Fue miembro de la Academia Breve de Eugenio D'Ors, en cuyo seno pronuncia

la conferencia *La Arquitectura Cortés* (1946). Cuando es elegido, en 1953, académico de Bellas Artes de San Fernando, D'Ors contestará a su discurso de ingreso, recibiendo al nuevo miembro y evidenciando la cierta afinidad y la admiración mutua. L. M. B. tendrá en gran estima la amistad y el magisterio intelectual de Eugenio D'Ors, de gran influencia sobre su interés en la restauración de la tradición clásica. A la muerte del Maestro, L. M. B. glosó su figura en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*.

En 1953 concursa por invitación, y conjuntamente con Joaquín Vaquero, al Concurso de la Catedral de San Salvador, invitación que da prueba del impacto que tuvo en su día el proyecto de ambos para el Faro de Colón.

De 1960 a 1963 fue redactor-jefe de la revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, siendo su director Carlos de Miguel.

De 1963 a 1966 desempeña la dirección de la Escuela de Arquitectura de Madrid, sucediendo a Pascual Bravo Sanfeliú, y ocupando la Cátedra de Proyectos V, según era costumbre si el director era catedrático de la línea específica. En 1970 pasa a la situación de super-numerario, jubilándose después voluntariamente y encargándose de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad privada de Navarra, donde continúa trabajando.

Aunque con poca intensidad, sigue también trabajando profesionalmente en Madrid.

LISTA DE PROYECTOS Y OBRAS, Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS SOBRE LOS MISMOS

1927 Proyecto fin de carrera: Mausoleo para Beethoven en Viena; prof. López Otero. Premio Manuel Aníbal

Alvarez. Publicado en *Arquitectura Española*, Año VI, enero-marzo de 1928. Planos y memoria.

- 1928** Proyecto para el Concurso de un dispensario antituberculoso y anti-venéreo en Palencia. Segundo Premio. Publicado (sin plantas) en *Arquitectura*, nov. de 1928.

- 1929-1932** Proyecto para el Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana. Con Joaquín Vaquero Palacios. 1.^a fase. Seleccionados para la segunda. Publicado en *Arquitectura*, junio de 1929.

2.^a fase. Tercer premio. Publicado en *Arquitectura*, abril de 1932. Con artículo de los autores sobre el concurso y con otros trabajos del mismo.

Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971. En *Arquitectura*, 128, agos. de 1969. En *Arquitectura*, 189, sept. de 1974.

- 1930** Proyecto de Hotel en la Avenida de Eduardo Dato. Con José María Irazusta. No realizado.

- 1932** Proyecto para el Concurso de Monumento a Pablo Iglesias. Con el escultor E. Pérez Comendador. Publicado en *Arquitectura*, sept.-oct. de 1932. Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971.

Ampliación de la vivienda del señor Lamarque en Lueca (Asturias).

- 1933** Proyecto de ampliación del Colegio de Nuestra Señora del Pilar. No realizado.

Proyecto para el IV Concurso Nacional de Arquitectura, Museo de Arte Moderno en Madrid. Accésit. Publicado en *Arquitectura*, sept. de 1933. Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971.

Proyecto para el Concurso de la Escuela Elemental del Trabajo en Avila.

Proyecto para el Concurso de Instituto de Enseñanza Media en Cartagena. Con Vicente Eced.

- 1935** Proyecto para el Concurso de edificio destinado a Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos. Primer Premio. Publicado en *Arquitectura*, marzo-abril de 1935. No realizado.

Proyecto para el V Concurso Nacional de Arquitectura, Museo del Coche y del Arte Popular. Primer Premio. Publicado en *Arquitectura*, julio de 1935, con un comentario de P. Muguruza. No realizado.

Proyecto de cine Pacífico en la calle Granada, 18. No realizado.

Proyecto para el Concurso de Grupo Parroquial en la Carretera de Aragón.

Proyecto para el Concurso de Grupo Parroquial en Tetuán de las Victorias.

Proyecto para la fundación Santa Ana y San Rafael. No realizado.

- 1936** Proyecto para el Concurso de la Facultad de Ciencias de Oviedo.

De fecha desconocida, pero anterior a la guerra civil:

Anteproyecto de Universidad en San Salvador. Con Joaquín Vaquero (hacia 1932).

Anteproyecto de Teatro. Con Emilio Moya (hacia 1933-34).

- 1937** Proyecto de *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*.

- 1938** Con Manuel Laviada y el Vizconde de Uzqueta. Publicado en *Vértice*, sept. de 1940. En *Arquitectura*, 64, abril de 1964. En *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.

- 1940** Anteproyecto para el Concurso de la Iglesia Parroquial de San Fran-

cisco en Santander. Con Enrique Huidobro.

- 1940-1942** Proyecto de edificio para Archivos, Bibliotecas y Museos en Málaga. Realizado sin su intervención.

- 1941** Anteproyectos de Poblados en los Barrios del Tercio y del Cerro de Palomeras, Madrid. Con E. Huidobro, L. Díaz-Guerra, R. Avendaño, C. Baylli, J. Tamés, R. Moya, y E. García Hormaechea. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11, 1942.

Proyecto de ampliación y reforma del Teatro Real. Con Diego Méndez. Realización a partir de 1946. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11, 1942.

Reconstrucción del Hospital de la Mutual del Clero, Madrid. Con Ramiro Moya. Publicado parcialmente en: Luis Moya, *Bóvedas Tabicadas*, Madrid, 1947.

- 1942** Edificio destinado a Museo de América. Con Luis Martínez Feduchi. Construido a partir de 1944. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 24, 1943. Y en *Bóvedas Tabicadas*, cit.

Proyecto de Monumento a los Caídos en Zaragoza. Con Laviada, escultor; E. Huidobro y R. Moya. Segundo Premio en el Concurso.

Casas abovedadas para la Dirección General de Arquitectura en Usera, Madrid. Publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 14, 1943. Y en *Bóvedas Tabicadas*, cit.

- 1942-1944** Escolasticado para los PP. Marianistas de Carabanchel Alto, Madrid. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 39, 1945. En *Bóvedas Tabicadas*, cit. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, cit.

- 1943** Anteproyecto para el Concurso de la Gran Cruz del Monumento Nacional a los Caídos. Primer Premio. Con Enrique Huidobro y Manuel Thomas. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 18-19, 1943. No realizado.

Proyecto para el Concurso de edificios sanitarios para la Diputación de Valladolid. Con E. Huidobro. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 13, 1943.

- 1943-1945** Reconstrucción de la Iglesia de Manzanares, Ciudad Real. Con Pedro Muguruza y E. Huidobro. Publicada parcialmente en *Bóvedas Tabicadas*, cit.

- 1943** Proyecto de edificio para el Archivo de Simancas en Valladolid. No realizado.

Reforma y estudio de la iluminación natural en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Reforma de edificio para Museo de Artes Decorativas, en Madrid.

- 1943-1944** Proyecto de Edificio de Viviendas en Lagasca, 90, Madrid.

- 1943** Proyecto de edificio docente para la Fundación Santa Ana y San Rafael.

- 1945** Reconstrucción de la Iglesia de San Pedro de la Mutual del Clero. Con Ramiro Moya y Luis García Palencia. Publicada parcialmente en *Bóvedas Tabicadas*, cit.

Reforma del edificio de General Oraa, 39, para dispensario de Puericultura.

Anteproyecto para el Concurso de Edificio de Aduanas en Vigo. Con Ricardo Magdalena.

Panteón para Religiosos Marianistas en Carabanchel.

- 1945-1951-1955-1959** Proyecto de Iglesia Parroquial de San Agustín en la calle de Joaquín Costa. Pu-

blicada en *Bóvedas Tabicadas*, cit. (proyecto primitivo desechado y proyecto primero aceptado). En *Informes de la Construcción*, 19, marzo 1950. En *Arquitectura*, 64, 1964. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, cit.

- 1946-1956** Proyecto de la Universidad Laboral de Gijón. Proyecto primitivo con E. Huidobro, R. Moya y Pedro R. de la Puente. Proyecto reformado, con los dos últimos. Publicada parcialmente en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, dic. de 1955. Con «Sesión de Crítica de Arquitectura», ponente L. M. Nota y axonometría en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, sept. de 1948. Plano, fotos y elenco de colaboradores en: Antón Capitel, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas bis*, 12, marzo de 1976.

- 1946** Proyecto de hotel para los señores Sanz Extremera en la Carretera de La Coruña. Con Ramiro Moya.

- 1947-1953** Proyecto de edificio para la Fundación San José de Zamora. Con R. Moya y Pedro R. de la Puente. Publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955. Capilla en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 151-52, julio-agos., de 1954. Residencia para las Religiosas Clarisas en *Revista Nacional de Arquitectura*, *ibid.*

Edificio de viviendas en General Pardiñas, 74, Madrid.

- 1948** Casa para don Alvaro Ozores en Ciudad Puerta de Hierro, Madrid.

- 1949-1953** Edificio de viviendas protegidas para sacerdotes en Rodríguez Sampedro, Madrid. Con Ramiro Moya.

- 1950** Proyecto de Estación de Servicio en Embajadores, 103, Madrid.

Ampliación de la Fundación Santa Ana y San Rafael, en Doctor Esquerdo, Madrid.

- 1953** Anteproyecto del Concurso para la Catedral de San Salvador. Con Joaquín Vaquero Palacios. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 151-152, julio-agos. de 1954.

Proyecto de Monumento a Manolete en Córdoba. Concurso. Con Manuel Álvarez Laviada, escultor. Seleccionado en la primera y segunda fase. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 142, oct. 1953.

- 1954** Proyecto de Talleres «B.K.» en Canillejas, Madrid. No realizado.

- 1954-1957** Edificio de viviendas en Pedro de Valdivia, 8, Madrid.

- 1955** Terminación del dispensario de Cardiología en Buen Suceso, 19, Madrid.

- 1956** Casa en la finca de «Cantos Negros», Torrelodones.

- 1956-1962** Iglesia Parroquial en Torrelavega, Santander.

- 1959** Anteproyecto de conjunto religioso y docente para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto. Terrenos del Escolasticado. Madrid.

- 1959-1960** Nuevo Pabellón para el Colegio de Nuestra Señora del Pilar, en General Mola/Don Ramón de la Cruz/Castelló. Madrid.

- 1959-1960** Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar, con J. A. Domínguez Salazar. Publicada en *Arquitectura*, 17, mayo de 1960. En *Informes de la Construcción*, 173, agos.-sept. de 1965. En *ARA*, 13, julio de 1967.

- 1959-1960** Colegio de Santa María del Pilar en el Barrio del Niño Jesús, Madrid. Con J. A. Domínguez Salazar.

1960 Pabellones escolares abovedados para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto. Madrid.

1963 Colegio Mayor Chaminade en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Anteproyecto para el Concurso de Pabellón de España en la Feria de Nueva York. Publicado —un dibujo— en *Arquitectura*, 52, abril de 1963.

1965-1966 Edificio para la editorial S. M. de los PP. Marianistas. General Tabanera, 39, Carabanchel Alto, Madrid.

1966-1969 Proyecto de Centro Parroquial para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid.

1967 Pabellones Escolares para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid.

Colegio de Enseñanza Media para los PP. Marianistas en Ciudad Real.

1970-1971 Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Araucana en la calle de Puerto Rico.

1976-1979 Obra de acondicionamiento de Aire en el Museo del Prado de Madrid. (En realización.)

Obras de la Biblioteca Nacional

Arquitecto conservador del edificio ya con anterioridad a la guerra civil, realiza innumerables obras de reforma, adaptación, entretenimiento, mejora y ampliación. Entre ellas, por ejemplo:

1958 Proyecto de tres salas alrededor de nuevos patios en la crujía sur.

1959 Ampliación de depósitos de libros (tres fases).

1960 Decoración de salas de exposición de planta baja y sótano de la crujía norte.

1961 Ordenación de la entrada y circulación interior.

Nuevas instalaciones y acondicionamientos.

1965 Depósito, salas, depósito blindado, ampliación de salas de trabajo, nuevo acceso a la planta principal por el jardín, locales del servicio de canje internacional.

BIBLIOGRAFIA DE TEXTOS ESCRITOS Y DE TRABAJOS NO PROYECTUALES DE LUIS MOYA BLANCO

«Capilla de Nuestra Señora de la Portería, obra del arquitecto Pedro de Ribera». Planos y restauración, *Arquitectura Española*, año VI, 1928.

«Las vigas vierendel», *Arquitectura*, oct. de 1928.

«Fachada de la Iglesia de Santa Teresa de Ávila», *Arquitectura*, oct. de 1929.

«Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana», texto, con Joaquín Vaquero, *Arquitectura*, abril de 1932.

«Notas sobre la iluminación natural en los Museos de Pintura», Arte Español, *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1934.

«Orientaciones de la arquitectura en Madrid», *Reconstrucción*, dic. de 1940.

«Las ideas en la arquitectura actual», *Fondo y Forma*, feb. de 1944.

«La columna salomónica», presentación del tema en el libro *El arquitecto práctico*, de don Antonio Plo y Camín, Madrid, 1973. *Fondo y Forma*, feb. de 1944.

«El templo de Salomón», revista *Estilo*, año 1, núm. 1, 1944 (?).

«Las medidas castellanas en las reglas del trazado. Félix Sancho de Sopranis», *Revista Nacional de Arquitectura*, 49-50, ene.-feb. de 1946.

«La arquitectura Cortés», conferencia en la Academia Breve, *Revista Nacional de Arquitectura*, 56-57, agos.-sept. de 1946.

Bóvedas Tabicadas, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1947.

«Bóvedas Tabicadas», extracto del libro en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. II, núm. 2, marzo 1947.

«Regularización de medidas», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. II, núm. 5, dic. de 1947.

«Historia de las obras del Teatro Real», *Revista Nacional de Arquitectura*, 79, julio de 1948.

«La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón», Publicaciones de la Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1948.

«Grandes conjuntos urbanos», con planos del autor, *Revista Nacional de Arquitectura*, 87, marzo de 1949.

La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno (conferencia), Madrid, agosto de 1949. Real Congregación de Arquitectos.

«El vestíbulo del Palacio Imperial en Roma», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, sept. de 1949.

«Datos sobre la composición arquitectónica de la Grecia clásica», *Revista Nacional de Arquitectura*, 97, enero de 1950.

«Frank Lloyd Wright», *Revista Nacional de Arquitectura*, 99, feb. de 1950.

«Comentario al proyecto de Enrique Lantero y Damián Galmés sobre urbanización en Mallorca», *Revista Nacional de Arquitectura*, 101, mayo de 1950.

«Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (1.^a y 2.^a partes), *Revista Nacional de Arquitectura*, 102, junio de 1950, y 103, julio de 1950.

«Detalles de carpintería y ventanas», *Revista Nacional de Arquitectura*, 107, nov. de 1950.

«El edificio de las Naciones Unidas» (Ponencia en la Sesión de Crítica de Arquitectura), *Revista Nacional de Arquitectura*, 109, 1951.

Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «El Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto» (ponente Chueca), *Revista Nacional de Arquitectura*, 112, abril de 1951.

- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Estación Términi en Roma» (ponente, Aburto), *Revista Nacional de Arquitectura*, 113, mayo de 1951.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Los proyectos de la basílica de Aránzazu y de la basílica de la Merced, de Saenz de Oiza y Laorga» (ponente, Cabrero), *Revista Nacional de Arquitectura*, 114, junio de 1951.
- «La próxima Bienal hispano-americana», opinión pedida por la Dirección General a los arquitectos sobre la futura organización. Respuesta de L. M., *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1952, 2.º trim.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Arquitectura y el paisaje» (ponente, De la Sota), *Revista Nacional de Arquitectura*, 128, 1952.
- Madrid, *Escenario de España*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1952.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Cosas de las calles» (ponente, Carlos de Miguel), *Revista Nacional de Arquitectura*, 134, feb. de 1953.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Arquitectura Contemporánea en España» (ponente, Aníbal Álvarez), *Revista Nacional de Arquitectura*, 143, nov. de 1953.
- «La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos», discurso leído por el señor don L. M. el día 15 de noviembre de 1953, con motivo de su recepción, y contestación del Excmo. Sr. D. Eugenio D'Ors. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre la «I Feria Internacional del Campo» (ponente, José María Muguruza), *Revista Nacional de Arquitectura*, 145, enero de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «El Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, de José de Azpiroz», *Revista Nacional de Arquitectura*, 148, abril de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «Defensa del ladrillo», *Revista Nacional de Arquitectura*, 150, junio de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «Museo de Arte Contemporáneo de Ramón Vázquez Molezún, Premio Nacional de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 154, oct. de 1954.
- «Eugenio D'Ors», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, tercer trimestre, 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «La capilla en el Camino de Santiago, de Sáenz de Oiza y Romaní», *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955.
- «La Universidad Laboral de Gijón» (ponencia en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*), *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, 1955.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «La Embajada de los Estados Unidos en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, 1955.
- Escrito a propósito de la Fundación San José en Zamora, *Revista nacional de Arquitectura*, 161, mayo 1955.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «La pintura en el techo del Teatro Real» (ponente, Carlos Lara, pintor), *revista Nacional de Arquitectura*, 170, feb. de 1956.
- «Coordinación Modular», *Revista Nacional de Arquitectura*, 187, julio de 1957. Y en *The European productivity agency of the organization for European Economic co-operation*, París, 1956.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «Plazas» (ponente, José Luis Picardo), *revista Nacional de Arquitectura*, 181, ener. de 1957.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «Crítica de las Sesiones de Crítica», *Revista Nacional de Arquitectura*, 176-77, agos.-sept. de 1956.
- «Observaciones sobre el Concurso de la basílica de Siracusa» (L. M. miembro del jurado), *Revista Nacional de Arquitectura*, 189, sept. de 1957.
- «Teodoro de Anasagasti», *Revista Nacional de Arquitectura*, 191, nov. de 1957.
- «Sobre la edad de los arquitectos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 192, dic. de 1957.
- «Le Corbusier» (ponencia de la *Sesión de Crítica de Arquitectura*), *Revista Nacional de Arquitectura*, 199, julio de 1958.
- «Un trozo de muralla en Palma de Mallorca», dictamen del 22-XII-1958 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, núm. 9, segundo sem. de 1959.
- «El templo parroquial de San Antonio de la Florida», dictamen del 11-V-1959 en la R. A. de B. A. de S. F., *Academia*, núm. 9, segundo sem. de 1959.
- «Félix Candela», *Arquitectura*, 10, oct. de 1959.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «La ciudad lineal», *Arquitectura*, 11, nov. de 1959.
- «Alvar Aalto y nosotros», *Arquitectura*, 13, ene. de 1960.
- «La arquitectura religiosa contemporánea en España», *Fede e Arte*, año VII, núm. 2, abril-jun. de 1960.
- «El afeitado de los toros y otros afeitados», *Arquitectura*, 20, agos. de 1960.
- «Tensiones personales, hormigón pretensado y fuego» (comentario a un artículo de *Architectural Forum*), *Arquitectura*, 22, oct. de 1960.
- «Cariátides y abstracción», *Arquitectura*, 24, dic. de 1960.
- «Cuenca, Iglesia Parroquial de San Esteban. La exposición de anteproyectos», *Arquitectura*, 25, ene. de 1961.
- «La crisis del teatro» (comentario a un artículo del *Architectural Forum*), *Arquitectura*, 26, feb. de 1961.
- Texto de réplica y complemento a: *Para una localización de la arquitectura española de posguerra*, de Antonio Fernández Alba, *Arquitectura*, 26, feb. de 1961.
- «El hospital-hospicio de Oviedo», dictamen de 30-I-1961 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 12, primer semestre de 1961.
- «Panorama de la arquitectura en el 1960», *Arquitectura*, 30, junio de 1961.
- «La calle de Serrano», *Arquitectura*, 32, agos. de 1961.

«Petición de una verdadera historia de la arquitectura», *Arquitectura*, 33, sept. de 1961.

«Eero Saarinen» (comentario por su muerte), *Arquitectura*, 35, nov. de 1961.

«La Cibeles» (y otros lugares de Madrid), *Arquitectura*, 37, ene. de 1962.

Comentario al artículo de Coderch *No son genios lo que necesitamos ahora*, *Arquitectura*, 38, feb. de 1962.

Intervención en el coloquio sobre el *ostensorio* diseñado por José Luis Alonso Coomonte, *Arquitectura*, 41, mayo de 1962.

«La inquietud entra en la escena del urbanismo americano», *Arquitectura*, 42, junio de 1962.

«La conservación de las obras de arquitectura», *Arquitectura*, 42, junio de 1962.

«Equilibrios estéticos», *Arquitectura*, 43, julio de 1962.

«Tipificación en edificios industriales» (comentario al *Baumeister*, abril de 1962), *Arquitectura*, 45, sept. de 1962.

«Vida humana y vida de laboratorio», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.

«La catedral de Coventry y Reyner Banham», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.

«Arquitectura de la lluvia», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.

«Arquitectura y esquizofrenia», *Arquitectura*, 47, nov. de 1962.

Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial, en la obra sobre el Monasterio publicada por la Ed. del Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, tomo 2, págs. 155 a 180.

Comentario a la muerte de Modesto López Otero, *Arquitectura*, 49, ene. de 1963.

«Sobre las oposiciones para dos plazas de pensionados en la Academia Española de Bellas Artes en Roma», *Arquitectura*, 50, feb. de 1963.

«Notas sobre Borromini en su tercer centenario», *Goya*, 82.

Comentario al libro *Construcciones escolares*, del Ministerio de Educación, *Arquitectura*, 51, mar. de 1963.

«Cosas para los viejos», *Arquitectura*, 51, mar. de 1963.

Comentario sobre la *Iglesia Catedral de Coventry* (Diálogo entre L. M. y Francisco de Inza), *Arquitectura*, 52, abril de 1963.

«El arco de Arévalo», *Arquitectura*, 52, abril de 1963.

«Coloquios sobre iglesias», de L. M. y otros, *Arquitectura*, 52, abril de 1963.

Intervención en el coloquio *Laguardia, pueblo manchego*, *Arquitectura*, 53, mayo de 1963.

«La composición arquitectónica de El Escorial», *Arquitectura*, 56, agosto de 1963.

Comentario al artículo de Rafael Moneo *Sobre un intento de reforma didáctica*, en *Arquitectura*, 61, ene. de 1964.

«La arquitectura al servicio de la comunidad cristiana», *Fede e Arte*, núm. 2, abril-junio de 1966.

Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre «Madrid, los arquitectos y el azar» (ponente, Camilo José Cela), *Arquitectura*, 98, feb. de 1967.

«Felipe II», *Arquitectura*, 99, marzo de 1967.

«Madrid. Edificios singulares del barrio de Alfonso XII», *Arquitectura*, 100, abril de 1967.

Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*, sobre el «Edificio Girasol, de J. A. Coderch», revista *Arquitectura*, 107, noviembre de 1967.

«Idea sobre un genio en la edad juvenil» (sobre J. M. Aizpurúa), *Nueva Forma*, 40, mayo de 1969.

«El palacio de Villahermosa en Madrid», dictamen de 3-III-1969 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo sem. de 1970.

«El Hospital General de Atocha en Madrid», dictamen de 10-III-1969, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo sem. de 1970.

«Palacio y jardines de Boadilla del Monte, Madrid», dictamen de 6-X-1969, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo sem. de 1970.

El código expresivo en la arquitectura

actual, publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1971.

Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón, Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1971.

«La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición en la Mezquita de Córdoba», *Arquitectura*, 168, dic. de 1972.

«Las Escuelas Pías de San Antón, en Madrid», dictamen del 4-VII-1974 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 39, segundo trim. de 1974.

Más «leña al fuego» en la discusión sobre el Viaducto, dentro del Catálogo de la exposición *El Viaducto y lo demás*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre de 1976.

«Recuerdo de Don Ventura Rodríguez», en el libro *Madrid, plazas y plazuelas*, de Carlos de Miguel, Madrid, 1976, págs. 86-87.

«El Salón del Prado», en el libro *Madrid, plazas y plazuelas*, de Carlos de Miguel, cit., págs. 111-121.

«Concurso de opiniones sobre el Concurso de Anteproyectos para la nueva sede social en Sevilla del C.O.A.A.O.B.», opinión de L. M., *Arquitecturas bis*, 17-18, julio-septiembre de 1977.

«Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en *Tres conferencias de arquitectura*, publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1978.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LUIS MOYA BLANCO Y SU OBRA

Andrés Calzada, *Historia de la arquitectura española* (que incluye, de A. Cirici Pellicer, *El siglo xx*), Ed. Labor, Barcelona-Madrid, 1949, 2.ª ed., págs. 426 y 429.

Manuel Thomas, *Estudio del zuncho-es-tri-blo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la Iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis*

- Moya Blanco, Informes de la Construcción, 19, marzo de 1950.
- La Universidad Laboral de Somió en Gijón (Asturias). Una obra inspirada en la política social de F. Franco, Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1951.
- Reseña de la elección de Luis Moya como Académico de Bellas Artes, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1952, tercer trim.
- Dos décadas. 1941-1951, Comisaría Nacional del Paro, madrid, 1952.
- Reseña y preámbulo al discurso de ingreso de Luis Moya como académico de Bellas Artes, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1953, 4.º trimestre.
- Universidad Laboral de Gijón, Fundación José Antonio Girón, Gijón, mayo de 1954.
- Universidades Laborales de España, Secretaría General Técnica del Ministerio de Trabajo, Madrid, 1959.
- Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961, pág. 205.
- Nota de Carlos de Miguel comentando el nombramiento de L. M. como Director de la Escuela de Madrid, *Arquitectura*, 57, sept. de 1963.
- Antonio Fernández Alba, «Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España», en *Arquitectura*, 64, abril de 1964, dedicado a 25 años de arquitectura española, 1939-1964. Documentación gráfica del Sueño, San Agustín, Fundación San José de Zamora y Universidad Laboral de Gijón.
- Rafael Moneo, *Madrid, los últimos 25 años*, Información Comercial Española, febrero de 1967.
- Luis Domenech Girbau, *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Blume, 1968. Cita en el prólogo de A. Cirici Pellicier, pág. 16.
- Universidades Laborales, Dirección General de Promoción Social, madrid, 1971.
- Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972, págs. 134, 144-45, 152-53, 160-61.
- Valeriano Bozal, *Historia del Arte en España*, 1972, pág. 372.
- Ramón Solís, *Vaquero*, col. Artistas Españoles Contemporáneos, Ministerio de Educación y Ciencia, madrid, 1973, págs. 21 y 22.
- Antón Capitel, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas bis*, 12, marzo de 1976.
- Carlos Sambricio, «Por una posible arquitectura falangista», *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976.
- Víctor Pérez Escolano, «Arte de Estado frente a cultura conservadora», *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976.
- Daniel Sueiro, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Ed. Sedmay, Madrid, 1976, págs. 9-10.
- Antón Capitel, *Madrid, los años cuarenta: Ante una moderna Arquitectura*, Catálogo de la Exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
- Carlos Sambricio, ... ¡que coman república! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la posguerra, Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
- Alexandre Cirici Pellicier, *La estética del franquismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, págs. 115, 118, 137-147.
- Luis Domenech Girbau, *Arquitectura de siempre*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978, págs. 46, 49, 53-62, 96, 102.

ANTON CAPITEL (1947)

Arquitecto titulado por la Escuela de Madrid en 1971. Ejerce la profesión, en los temas de edificación y de restauración de monumentos, principalmente en Madrid y en Asturias. Profesor de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1971, ha publicado muy diversos ensayos sobre arquitectura española (Moya, Fernández Alba, de la Sota...), sobre temas en torno a la ciudad de Madrid (La Castellana, Madrid como centro histórico de influencia arquitectónica...) y sobre otros temas. Activo en la crítica y en la difusión de la cultura arquitectónica, ha participado u organizado algunas exposiciones de arquitectura, siendo actualmente, en colaboración, director de la revista «Arquitectura» de este Colegio Oficial.



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



0300669656

«La Arquitectura de Luis Moya Blanco» comienza con una primera parte («El pensamiento arquitectónico») en la que se sistematiza, casi, toda una teoría arquitectónica que de los escritos y las obras de Luis Moya Blanco se infiere, en su enconada lucha tanto con las ideas del «estilo internacional» como con los principios beaux-artianos derivados de la academia francesa.

En la segunda parte se hace una lectura crítica y disciplinar de su obra, partiendo de sus trabajos de anteguerra, examinando aquellos con los que ambiciona lograr «una academia española», estudiando los instrumentos y las reflexiones que le permiten proyectar y edificar iglesias, y recorriendo la aventura arquitectónica que le lleva a edificar la «ciudad ideal». Concluye con las obras más recientes que, por modernas, estarán «a este lado del Paraíso».

El libro acompaña una bibliografía de escritos de Luis Moya Blanco; otra sobre su obra y una completa lista de sus trabajos arquitectónicos. Presenta la monografía, con su prólogo, el profesor y arquitecto Rafael Moneo.

M onografías

3

COMISION de Cultura

Servicio de Publicaciones del

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID